cinema

nr. 2 (14)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI – FEBRUARIE 1964

Citiţi în acest număr:

Încotro se îndreaptă NOUL VAL?

REVISTA POLONEZĂ „EKRAN" ÎN VIZITĂ LA „CINEMA"

Rezonanţa culorii
de Corneliu BABA

Un monumental: CALBOREANU

CRONICI-SECVENŢE

DIALOG - CINECLUB
CORESPONDENŢE

Michèle Morgan,

marea actriţă franceză pe care am admirat-o, printre alte filme, în „Suflete în ceaţă", „Veninul", „Simfonia pastorală", „Orgolioşii", „Legea nordului", „Marile manevre" şi „Un minut de adevăr".



UN SURÎS ÎN PLINĂ VARĂ

O producție a Studioului cinematografic „București"

Comedie în culori de Geo Saizescu

Cu:

Sebastian Papaiani, Florina Luican, Silvia Fulda, Dem. Rădulescu, Matei Alexandru, George Constantin, Nineta Gusti, Draga Olteanu, Catița Ispas







Scenariul:
Dumitru Radu Popescu

Imaginea:
George Cornea

Muzica:
Radu Șerban

Decoruri:
Virgil Moise



ERA NOAPTE LA ROMA

Scenariul:
Sergio Amidei,
Diego Fabbri,
Brunello Rondi,
Roberto Rossellini.

Regia:
Roberto Rossellini

Imaginea:
Carlo Carlini

Muzica:
Renzo Rossellini





O coproducție italo-franceză



Cu: Leo Genn, Giovanna Ralli, Serghei Bondarciuk, Hannes Messemer, Peter Baldwin, Sergio Fantoni, Enrico Maria Salerno, Paolo Stoppa, Renato Salvatori

VIAȚA SPORTIVĂ
— producție a studiourilor engleze. Scenariul: David Storey (după cartea sa „This sporting life"). Regia: Lindsay Anderson. Cu: Richard Harris, Rachel Roberts, Alan Badel, William Hartnell.

YOLANTA
(După opera lui P.I.Ceaikovski). O producție a studiourilor din Riga — 1963. Scenariul și regia: Vladimir Gorikker. Imaginea: Vadim Mass. Cu participarea orchestrei și corului Teatrului Mare al U.R.S.S. Dirijor: Boris Haikin. Cu: N. Rudnaia, F. Nikitin, I. Perov, Al. Beliavski, P. Glebov, V. Ușakova, V. Zandberg.

ARIPI NEGRE
Producție poloneză după romanul lui Julius Kaden — Bandrowski. Scenariul: Aleksander Scibor-Rylski, Ewa și Czeslaw Petelski. Regia: Ewa și Czeslaw Petelski. Imaginea: Kurt Weber. Cu: Kazimierz Opalinski, Czeslaw Wottejko, Zdzislaw Karczewski, Stanislaw Niwinski, Beata Tyszkiewicz, Tadeusz Fijewski, Wojciech Siemion.

FOTO HABER
Producție maghiară. Scenariul: Radvanyi Dazsö Szemes Mariann, Erdődy János. Regia: Várkonyi Zoltán. Imaginea: Hildebrand István. Cu: Szakáts Miklos, Ruttkai Eva, Latinovits Zoltán, Páger Antal, Ungvári László, Csákányi László, Nagy Attila.

TOTUL RĂMÎNE OAMENILOR
O producție „Lenfilm" 1963. Scenariul: S. Aleșin. Regia: G. Natanson. Imaginea: S. Ivanov: Muzica: V. Cistiakov. Cu: N. Cerkasov, S. Piliavskaia, Andrei Popov, E. Bistrițkaia, Igor Ozerov, I. Gorbacev, G. Anisimova.

VI-L PREZINT PE BALUEV
O producție „Lenfilm". Scenariul și regia: V. Komissarjevski. Imaginea: V. Levitin, D. Meshiev. Muzica: V. Cistiakov. Cu: I. Pereverzev, Nina Urgant, Z. Kirienko, N. Korneva, I. Kosuhin.

S-A ÎNTÎMPLAT LA MILIȚIE
O producție „Mosfilm" 1963. Scenariul: Izrail Metter. Regia: Vilen Azarov. Imaginea: Mark Diatlov. Muzica: Al. Filarkovski. Cu: Vsevolod Sanaev, Mark Bernes, V. Nevinnii, A. Beliavski, V. Dubinski.

SCANO BOA
O producție a studiourilor italiene. Scenariul: Tullio Pinelli, Ugo Moretti, Renato Dall'Ara. Regia: Renato Dall'Ara. Imaginea: Antonio Macasoli. Muzica: Roman Vlad. Cu: Jose Suarez, Carla Gravina, Alain Cluny, Gianfranco Penzo, Walter Santesso, Emma Penella, José Jaspé.

CELE TREI LUMI ALE LUI GULLIVER (The Three Worlds of Gulliver)
Producție S.U.A. după „Călătoriile lui Gulliver" de Jonathan Swift. Scenariul: Arthur Ross și Jack Sher. Regia: Jack Sher. Imaginea: Wilkie Cooper. Muzica: Bernard Herrmann. Cu: Kerwin Mathews, June Thorburn, Jo Morrow, Lee Patterson, Gregoire Aslan, Basil Sydney, Sherri Alberoni.

INCULPATUL 1040
O producție a studiourilor argentiniene. Film realizat după piesa cu același nume a lui Juan Carlos Pation. Regia: Ruben Cavallotti. Imaginea: Alberto Etchebehere. Muzica: Juan Ehlert. Cu: Narcizo Ibanez Menta, Carlos Estrada, Josefa Goldar, Alicia Bellian, Juan Lamas, Walter Vidarte.

MUGURI ÎN SOARE
Producție chineză. Color. Scenariul și regia: Hsieh Tien, Cien Fan-cien. Imaginea: Li Wen-hua, Cien Kuo-lian. Muzica: Tan Ho, Tin Pin. Cu: Liu-Pei, Wan-Jen-mei, Hu- Ciun tao, Cian-Șih-pen, Sun Cin-hsiu, Lin Yuan, Ciu-Hsiao-miao, Cin Wen, Tsao Tsen-yin, Sun Fen Cin. Filmul a fost realizat cu colaborarea a numeroase ansambluri școlare artistice.

HUMĂILĂ V.

DRAMATISM ȘI AUTENTICITATE

de Lucian RAICU

Discuţiile de ordinul strict al tehnicii specifice, al „procedeelor" particulare, definesc, în genere, faza absolut incipientă a oricărei arte abia pe cale de cristalizare. Cred că cinematografia noastră a trecut, în linii mari, de această fază, izbutind să înfrunte probele, întrebările, incertitudinile elementare pe care începutul i le impunea. Procedeele tehnice, „meseria" ca atare, nici n-ar trebui să mai intre în discuţie, necesitatea ca ele să fie adînc însuşite în aşa măsură încît să ajungă să participe la structura aparent spontană a cineastului, să devină un „reflex" al său — acesta este un lucru de la sine înţeles, mai prejos de ceea ce s-ar cuveni să constituie obiectul unei dezbateri purtate cu toată seriozitatea. Cîteva filme de inspiraţie contemporană, pe care le-am văzut sau revăzut de curînd (*Partea ta de vină*, *A fost prietenul meu*, *La vîrsta dragostei*), dau oricum sentimentul că dificultăţile de tehnică elementară, legate de faza strictelor începuturi, au rămas undeva în urmă — nu cu totul, fireşte — şi că, prin eforturile tuturor, li s-a creat spectatorilor posibilitatea să se lase *direct* asaltaţi de imaginea ce li se prezintă, de conţinutul ei, de problematica ei.

Astfel întrebarea centrală, problema în jurul căreia se poate purta discuţia, ar trebui să fie formulată cam în felul următor: cît de autentică este imaginea ce ni se oferă asupra vieţii contemporane, cît de verosimil este conţinutul şi dacă problematica acestor filme este firească, reală, cît de mare rămîne încă doza de artificial, de convenţional, de „fabricat"; în ce măsură este contemporană, realistă şi socialistă structura, substanţa acestor filme, dacă ele răspund unor întrebări „naturale" ale omului care trăieşte în societatea noastră sau, cumva, în unele cazuri *inventează* în sens rău, necreator, adică într-un plan simulat, fără tangenţe cu ceea ce preocupă într-adevăr pe oamenii cărora li se adresează — şi dacă aceştia regăsesc în film *experienţa* lor, cotidianul firesc al vieţii lor, dacă li se transmite senzaţia unei atari *regăsiri*, a unei identificări. Altfel spus, este interesant acum de a discuta asupra *condiţiilor* în care se realizează conţinutul.

Dar, pentru a fi rodnică, pentru a fi mereu la obiectul ei, în actualitatea ei afectivă întemeiată pe examenul concret al realităţilor, atare discuţie nu poate neglija ceea ce am numit condiţia de realizare a conţinutului, aşadar gradul de verosimilitate, adevărul psihologic al situaţiilor şi „caracterelor", autenticitatea lor, altfel riscăm — cel puţin deocamdată, cu aplicaţie îndeosebi la temele actualităţii — să vorbim în gol, făcînd inutile, sterpe speculaţii, emfatice divagaţii în jurul „problemei" ridicate de cutare sau de cutare film, simpozioane netangente la substanţa vie a filmului. Pentru că e cazul, mai întîi, de a verifica măsura de consistenţă şi adîncime a tipurilor, situaţiilor, dialogurilor şi de a stabili dacă ele autorizează într-adevăr — prin autenticitate şi forţă generalizatoare, prin gradul lor de tipicitate, de corespondenţă cu tendinţele vieţii — desprinderea din cadrul concret al operei, punerea între paranteze a aspectelor prea particulare, prea specifice, într-un cuvînt dacă ele îngăduie încredinţarea că trăiesc şi în afara filmului şi ne pot oarecum desprinde de film, pot continua să ducă în afara sa o existenţă autonomă. Cît timp această viabilitate n-a fost demonstrată, discuţia în jurul cazului, ca atare, a lecţiei de viaţă ce se degajă etc. rămîne de prisos. Ca situaţia dramatică să emane oarecum de la sine învăţăminte şi soluţii în planul vieţii reale, ea trebuie mai întîi să fie convingătoare, să fie autentică, să excludă orice impresie de artificiu, de simulare a încordării, de lucru confecţionat.

Filmul *La vîrsta dragostei*, realizat de Francisc Munteanu, se urmăreşte cu destul interes şi nu e lipsit de poezie, nici de o anumită ambianţă contemporană pe care scriitorul a ştiut să o comunice şi unora din cărţile sale. Filmul are meritul de a fi încercat să abordeze situaţii de viaţă mai dificile. Cuplul tinerilor îndrăgostiţi e bine realizat, contribuind la aceasta şi jocul degajat, spontan, al celor doi interpreţi principali. Totuşi suportul său dramatic este neconsistent. Există o disproporţie între faptul dramatic şi gesticulaţia care-l însoţeşte, există în multe momente o încordare artificială a „conflictului".

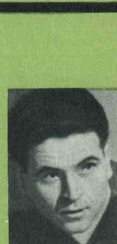
Mult mai bun, sub toate aspectele, şi în primul rînd sub acela care ne preocupă aici — al autenticităţii ambianţei şi conflictului dezbătut — mi s-a părut *Partea ta de vină* (scenariul: Petre Sălcudeanu şi Francisc Munteanu, regia: Mircea Mureşan). Filmul beneficiază de o prezenţă regizorală bine marcată şi de un interpret principal aproape strălucit prin farmec personal şi firescul participării — actorul Papaiani, care izbuteşte să dea pregnanţă şi vibraţie plină de sinceritate tînărului erou al filmului — Mihai Brad şi să-l angajeze în viaţa de fiecare zi a şantierului pe care se întîmplă acţiunea, să facă verosimile modificările intervenite în conştiinţa sa.

Prima parte a filmului place aproape fără rezerve; de aici încolo încep să se succeadă momente deajuns de arbitrar legate şi care par uneori confecţionate, adăugate pentru a spori tensiunea dramatică. Nu e foarte limpede nici formularea patetic-dramatică din titlul filmului — şi care corespunde unui întreg sector al său la fel de lipsit de claritate, de unitate în dramatismul intenţionat. Istoria cu copilul care fuge de destinul ce i-l pregăteşte viitorul tată adoptiv şi se refugiază în braţele generoase ale lui Mihai Brad, ca pentru a dovedi că acesta nu e un om rău, nu el e hoţul etc., din moment ce copiii — cu instinctul lor, vezi bine — i-au intuit fondul sufletesc şi se simt grozav de bine în tovărăşia şi sub protecţia lui — este partea cea mai slabă a filmului, nu o parte dramatică (aşa

Continuare în pag. 2

LA ORDINEA ZILEI:

SCENARIUL



Tendinţa „dedramatizării"

de Gh. VITANIDIS

Cîteva constatări la capătul celor şapte luni de discuţii: un schimb nedorit de florete între unii regizori şi scriitori; o etalare de cunoştinţe şi citate — nu toate „la zi" — privind teoria şi practica scenariului cinematografic (unele utile totuşi), un punct de vedere despre ecranizări — pare-se unanim infirmat — şi, în sfîrşit, o îmbucurătoare înţelepciune, care trebuie salutată, atît la profesionşiti (Gopo, Sălcudeanu, Radu Cosaşu), cît şi la „neprofesionişti" (Silvian Iosifescu).

Discuţiile anacronice despre „specificul" scenariului ne împing cu cel puţin un deceniu în urmă. A fost unanim acceptat faptul — chiar şi de acei care scriau scenarii numai pentru a le publica că raţiunea existenţei unui scenariu este aceea de a fi transpus pe „ecran" şi că deci trebuie scris ţinînd seama de legile şi posibilităţile acestuia.

Astăzi s-ar cuveni, poate, să stăruim mai mult asupra unor tendinţe manifestate în scenariul „filmului modern", tendinţe care au fost şi mai sînt atribuite unor şcoli şi curente importante ale cinematografiei, cum ar fi „noul val" în Franţa, „cinematografia liberă" în Anglia, mişcarea „independenţilor" în S.U.A. sau unor realizatori — Fellini, Antonioni etc.

Se proclamă tot mai des renunţarea la subiect, se propagă renunţarea la dramaturgie — „dedramatizarea". Alături de antiroman a apărut echivalentul antifilm, sînt larg deschise porţile abstracţionismului care îmbracă mai greu haina ecranului (natura şi chipul omului mulîndu-se anevoie pe nonfigurativ sau pe ireal), se atribuie putere miraculoasă obiectivului cinematografic în mişcare, capabil să pătrundă şi să dezvăluie universul uman invizibil, gîndurile, sentimentele omului.

Doar cîteva citate. Jenny Luccioni, vorbind despre Marguerite Duras — autoare a scenariilor „Hiroşima, dragostea mea şi Absenţă îndelungată": „Nu mai există caractere, nu mai există întîmplări, nu mai există subiect, nu mai există obiect. În schimb există ochi care fotografiază, urechi care aud". Armand Gatti — unul dintre regizorii cu tendinţe progresiste din „noul val": „Scenariştii trebuie să ia cunoştinţă de schimbările survenite. Ei trebuie să renunţe la ecranizarea romanelor şi povestirilor care au o introducere, o dezvoltare logică, un moment culminant şi un deznodămînt". Marcel Martin — cunoscutul critic francez — completează această idee, referindu-se la creaţia regizorului italian, Michelangelo Antonioni: „Scenariile filmelor sale nu au nici început, nici sfîrşit tradiţional. Filmul cuprinde un fragment, un episod din viaţă, iar restul — trecutul, viitorul — rămîne pe de-antregul în afara cadrului. Dar prezentul este înfăţişat pe deplin, cu detalii şi episoade care par prea puţin legate de dezvoltarea acţiunii şi care nu au un raport direct cu ea". Şi astfel, am putea continua... pînă la ultima pagină a revistei.

Am greşi dacă am nega a priori căutările creatoare, inovatoare, ale unor realizatori, atît în domeniul scenariului, cît şi în domeniul regiei; sînt opere care ne-ar contrazice. Ar însemna să nu înţelegem că fiecare etapă, nu numai a cinematografiei, ci în oricare artă, s-a caracterizat prin reflectarea unui

Continuare în pag. 2

LA ORDINEA ZILEI:

SCENARIUL

Continuare din pag. 1

conținut nou într-o formă nouă, corespunzătoare epocii, școlii, personalității artistului respectiv. Fără strădania de a găsi forme noi, originale, proprii conținutului epocii pe care o trăim, izvorîte din particularitățile poporului nostru, iar în cinematografie fără a ține pasul cu dezvoltarea cinematografiei mondiale, am constata cu regret că viața ne-a luat-o înainte și noi continuăm să dăm publicului filme anoste, superficiale, didacticiste, — palide scheme ale contemporanilor noștri.

Poate aici și-ar găsi explicația unele din filmele noastre care păreau învechite înainte ca gelatina de pe pelicula lor să fi apucat a se usca (Avalanșa, Doi băieți ca pîinea caldă, în parte Aproape de soare). Este foarte important să înțelegem sensul inovator al fiecărei căutări artistice — în cazul de față dezvoltarea firească, logică, a anumitor forme, a subiectului — să aprofundăm dramaturgia caracterelor și să avem curajul să recunoaștem și să înțelegem la timp unde am greșit.

Tezele unor cineaști din occident au circulat și pe alte meridiane — la noi, e drept, nu au găsit un pămînt fertil, dar unele tendințe de dedramatizare — ivite poate în mod spontan — au dus la realizarea unor filme, amorfe sau mai puțin consistente ca Sub cupola albastră, Cinci oameni la drum și, în parte, La vîrsta dragostei. Cred că aceeași tendință a dus la irosirea unei munci prețioase în elaborarea și chiar pregătirea pentru turnare a unor scenarii în primăvara anului 1963 care n-au ajuns însă pe platouri (Noapte de revelion și altele).

Tezele privind puterea miraculoasă a „aparatului de filmare în mișcare" cred că l-au făcut pe colegul meu Iulian Mihu să neglijeze unele deficiențe privind inconsistența dramaturgică a scenariului după care a turnat Poveste sentimentală, după cum tratarea cu oarecare ușurință a necesității de a avea un scenariu cît de cît pus la punct în clipa începerii unui film, l-a dus pe Mircea Săucan la o experiență nereușită pe care o regretăm cu toții (Țărmul n-are sfîrșit).

Este foarte drept că „dramaturgia caracterelor" presupune o înțelegere mai profundă a conflictului operelor noastre, o îmbogățire, o ancorare a lui cît mai temeinică în contemporaneitate. Cele mai valoroase opere ale țărilor socialiste, ale cinematografiei noastre, relevă un nou mod de a povesti despre om, căutări noi în compunerea subiectului, lărgirea spațiului pe care-l cuprinde ecranul, dezvăluind întregul univers al eroului.

Acestea sînt etape parcurse pe care trebuie să nu le neglijăm.

În privința comediei, unul dintre cei mai bine intenționați colegi din studiou se exprima chiar acum cîteva zile: „Ce dracu facem cu scenariul ăsta! Eu nu mă mai ocup de comedie! Nu mă pricep, și pe urmă ai numai bătăi de cap!" Este foarte adevărat. Ai multe, uneori prea multe bătăi de cap. Au trecut doi ani de cînd am terminat Post-restant. Noroc că am mai asistat la spectacole publice, am participat la dezbateri în centre muncitorești, fiindcă altfel, luînd drept bune numai părerile unor critici, probabil că multă vreme nu aș fi îndrăznit să mă apropii de comedie. Din an în an, sau măcar la doi ani o dată, avem prilejul să regretăm din nou inconsistența unor comedii romînești, însă nu renunțăm să acceptăm colaborări și chiar să introducem în consiliul artistic scenarii care, în mod cert, nu anunță comedii valoroase.

Dacă în privința celorlalte genuri ale filmului, Studioul „București" se poate mîndri că a atras pe mulți dintre scriitorii valoroși din țara noastră, în special din tînăra generație, comedia continuă să rămînă apanajul multor nechemați sau a unor specialiști ai genului doar în ceea ce privește interpretarea — și care nu au suflul necesar elaborării unui scenariu de lung metraj. Ținînd seama de necesitatea arzătoare de a satisface cerințele îndreptățite ale publicului, trebuie explorate toate căile, dar calea cea mai sigură este aceea a atragerii unor scriitori consacrați genului.

Sub acest raport, aș fi așteptat atît în intervenția la discuție cît și în practică, mai multă inițiativă din partea lui Al. Mirodan, un dram în plus de

Continuare în pagina 3



„Dintre toate filmele noastre de inspirație contemporană, A fost prietenul meu **are cea mai largă deschidere problematică" (în fotografie Flavia Buref și Victor Rebengiuc).**

DRAMATISM ȘI AUTENTICITATE



În filmul La vîrsta dragostei **a fost remarcat „jocul degajat, spontan, al celor doi interpreți principali" (Ana Szeles și Barbu Baranga).**

„Istoria cu copilul care fuge de destinul ce i-l pregătește viitorul tată adoptiv... este partea cea mai slabă a filmului Partea ta de vină.

Continuare din pag. 1

cum s-a intenționat), ci evident melodramatică. În ansamblul său (cu toate că unele peripeții au un aer confecționat) filmul rezistă cu bine examenului, are structură cinematografică.

A fost prietenul meu (scenariul: Dumitru Carabăț și Mircea Mohor, regia: Andrei Blaier), are din toate filmele noastre de inspirație contemporană, cea mai largă deschidere problematică, aceasta în primul rînd datorită calităților scenariului. O întreagă rețea de raporturi umane — în genere bine conduse — se leagă treptat sub ochii noștri pentru a sublinia complexitatea realității înseși, problematica și resorturile etice superioare ale vieții socialiste. Filmul nu e lipsit însă de vicii, uneori destul de stînjenitoare. Interesul dramatic e uneori primejduit aici de o anumită artificialitate a ambianței, de lipsa de autenticitate a unor situații (palma aplicată — într-un moment gîndit ca fiind culminant — de bătrînul Nea Matei, tînărului doctor, pentru că acesta refuză să meargă la întîlnirea cu o fată căreia îi spusese totuși că o iubește; prea marea insistență pe episoadele cu cerul înstelat și cu luneta proiectată într-acolo ș.a.m.d.). Toate acestea ar fi putut fi evitate dacă regizorul dovedea o concepție artistică mai fermă, un simț al autenticității ceva mai pronunțat, mai mult simț artistic în alegerea și educarea interpreților. Însușirile foarte evidente ale scenariului ar fi meritat un tratament mai bun. Și așa însă filmul se menține în zona de sus a realizărilor noastre cinematografice pe teme contemporane.

Obiecțiile care se pot aduce unora din filmele noastre trebuie, cred, situate mai ales în *această* perspectivă: măsura de autenticitate a situațiilor dramatice sau prezentate numai ca fiind dramatice, dar într-un fel prea puțin convingător. Filmele mai recente merită să fie privite în deosebi din acest unghi al viabilității lor, pentru a descoperi aspectele izbutite dar și lucrurile false, însușirile și deficiențele de un ordin mai general.

Lucian RAICU



Pledoarie pentru un poem cinematografic

de Veronica PORUMBACU



De-a lungul anilor, Studioul „Sahia" ne-a dăruit, caleidoscopic, frînturi din viaţa Deltei. Îl mai revăd pe Mihail Sadoveanu, străbătînd pădurea de trestii, trecînd printre plauri, îmi amintesc „Nopţile Deltei" în mijlocul vegetaţiei luxuriante, de început de lume, pe care o despică tractoarele, imaginile din „Delta necunoscută" — toate, strofe ale unui poem cinematografic care aşteaptă să fie scris. În primul rînd, „Dunărea noastră": filmul ar fi, dacă vreţi, o sinteză plastică a patriei. E calea care străbate cîmpia Banatului, taie Porţile de Fier ce îngăduie — o dată cu contemplarea frumuseţilor naturii fierăstruite de mii de ani, formularea viselor celor mai îndrăzneţe, dar şi mai apropiate de înfăptuire: prefacerea valurilor de apă în unde de energie. E calea ce-ţi evocă la picioarele podului lui Traian, naşterea acestui popor; fluviul pe malul căruia s-au ridicat în vechile oboare de grîne, porturile moderne cu noi şantiere navale, ca Olteniţa, fluviul care nu desparte popoarele, ci le leagă prin Podul Prieteniei; este fluviul cu vărsarea cea mai grandioasă, un Nil european cu braţele despărţite şi iar împreunate, închizînd în îmbrăţişare bălţile asemănătoare pădurilor virgine. Fluviul cu porturi industriale, exemplificînd „pe viu" şi arhitectura şi viaţa socialistă, în preajma desişurilor unde se pierdeau o dată chinuitele drumuri ale lui Codin. E fluviul care adună —direct sau prin afluenţi — toate apele patriei, murmurul tuturor pădurilor, imaginile tuturor ţinuturilor, amintirile oraşelor, muzica şesurilor. Fluviul care împleteşte istoria vechilor suferinţe cu cîntecul muncii libere, apa în care se oglindesc, faţă în faţă, cei mai bătrîni munţi ai ţării — munţii Dobrogei — şi cele mai tinere combinate care valorifică stuful Deltei. E o lungă reţea de căi navale traversate de vapoarele tuturor popoarelor, un drum al prieteniei care ar oferi „materia brută", unui documentar artistic de lung metraj, poate chiar a unei coproducţii a studiourilor din ţările traversate de Dunăre...Un film de dimensiuni bogziene, un film care — chiar menţinîndu-se în cadrul Dunării romîneşti—ar fi totuşi o proiecţie a istoriei noastre pe fundalul european, un prilej de meditaţie punctată în comentariu, la rostul acestui popor încercat, în viaţa continentului. Darnic prilej pentru scenarist, poemul plastic ar necesita un fluviu muzical şi ar îngădui un comentariu, pe cît de concentrat, pe atît de incandescent. Plăcut şi instructiv pentru publicul nostru, ca şi pentru cel de peste hotare, el ar aduce în lume un mesaj al frumuseţilor romîneşti şi al spiritului de caldă înţelegere şi prietenie ce însufleţeşte poporul. Îl aşteptăm!

Florina Luican în primul ei film Un surîs în plină vară.



LA ORDINEA ZILEI:

SCENARIUL

Continuare din pag. 2

pasiune pentru a urni „carul comediei" din loc. Aurel Baranga, Sergiu Fărcăşan şi foarte mulţi alţii ar putea contribui cu priceperea şi talentul lor la formarea comediei cinematografice romîneşti. Colegul nostru, Th. Mazilu, ne promite de doi ani o comedie care s-a oprit la pagina 30. Cred că în Studioul „Bucureşti" există — din acest punct de vedere — o deficienţă de organizare. Poate că, înainte de toate, ar trebui elucidată importanţa genului. În al doilea rînd, profilată o grupă de creaţie pe comedie, care — în primul an — să facă poate un singur lung metraj şi mai multe filme de scurt metraj, dar în cadrul căreia să existe un climat de creaţie propice comediei, unde să se valorifice cu timpul tot ceea ce este specific genului, de la anecdota cu haz, pînă la comedia filozofică. Nu se poate spune că poporul nostru nu are umor, isteţime, actori de comedie, public capabil să guste comedia. Dimpotrivă!

Discuţiile de pînă acum s-au mai referit la ecranizări, la „filmele mari" cu care sîntem datori publicului. Poate că Eugen Barbu, dacă ar scrie astăzi gîndurile sale privind ecranizările, după ce a parcurs un îndelungat drum de transpunere pe ecran al „Şoselei Nordului", nu ar susţine acelaşi lucru ca în numărul 7 din 1963 al revistei „Cinema". Din capitolul romanului care va sta la baza filmului, el a păstrat doar unele intenţii — au fost concepuţi din nou eroii, au fost scrise noi situaţii — şi e puţin probabil că măcar o singură replică din scenariu este identică cu vreuna din roman. În orice caz, drumul străbătut de Titus Popovici în ecranizarea „Străinului" este elocvent în acest sens. Mai mult, acelaşi Titus Popovici afirma într-o discuţie că i-a fost mult mai greu să ecranizeze „Pădurea spînzuraţilor" decît dacă ar fi scris un nou scenariu — date fiind, pe de o parte, larga popularitate a operei, iar pe de altă parte, necesitatea de a reliefa acele idei care pot avea profundă rezonanţă în contemporaneitate. Totul a trebuit elaborat din nou de la primul la ultimul rînd.

Există şi alte exemple în munca Studioului „Bucureşti" care confirmă că nici în privinţa ecranizărilor lucrurile nu sînt atît de simple. Marin Preda şi Radu Tudoran au lucrat în ultimul an la ecranizarea romanului „Risipitorii" şi respectiv „Dunărea revărsată" pentru ca, în urma unei munci sincere, pasionate, după multe variante, să se afle abia la început de drum. Romanele nu şi-au găsit în scenarii expresia cea mai reprezentativă.

Îmi permit cîteva concluzii. E bine că revista „Cinema" a iniţiat această discuţie — a spart gheaţa. Cred că ea va folosi, în prima etapă, la strîngerea unor legături între regizori şi scriitori. Pentru aprofundarea problemelor, pentru determinarea unor măsuri concrete —spaţiul acestei reviste, menită să informeze în primul rînd marele public, fiind prea mic pentru dezbateri teoretice (deci există în toate intervenţiile pericolul de a fi superficiali sau numai de a enunţa problemele) — cred că înaintea oricărei măsuri administrative, atît Uniunea Scriitorilor — Secţia de dramaturgie cinematografică — cît şi Asociaţia Cineaştilor trebuie să organizeze o întîlnire în care să se discute problemele scenariului de film, poate numai scenariul filmului de actualitate. Mă întreb ce ne-ar împiedica s-o facem.

În sfîrşit, trebuie stimulată publicarea mai multor lucrări de specialitate — traduse şi originale — cunoscut fiind faptul că teoria filmului este astăzi unul din sectoarele cele mai importante în lupta ideologică.

Conflictul care se răzbună...

de Dorel DORIAN

Nu ştiu „dacă toată lumea are foarte multă dreptate" — cum se afirma, nu fără ironie, într-una din intervenţii — nici dacă discuţia se desfăşoară sau nu... „excelent". Prin înseşi datele ei,

Continuare în pag. 4

LA ORDINEA ZILEI:

SCENARIUL

Continuare din pag 3



confruntarea, mai mult sau mai puţin dramatică (aş zice mai puţin), dintre partizanii ecranizărilor şi adepţii scenariilor originale, cît şi controversa; cu sau fără „specific“, nu-şi propuneau, în fond, un învingător şi nici un final spectaculos. Remiza, deşi mai puţin elegantă, oferă totuşi premisele unui punct de vedere comun... Să nu ne alarmăm deci... Dimpotrivă: Partizanii ecranizărilor nu vor mai putea pleda pentru orice ecranizare (poate nici n-au făcut-o...) şi vor considera lucrarea literară (să sperăm), doar ca un punct de plecare, un depozit de fapte de viaţă şi o confirmare a viabilităţii unei teme... Ecranizarea nu va mai însemna, în acest caz, repetarea cu alte mijloace artistice a unei lucrări deja existente şi nu va mai exista nici riscul abordării unor teme devenite între timp inactuale... Avantajele, după cum se vede, ar compensa penibilul unei anumite comodităţi scriitoriceşti.

Adepţii scenariilor originale, pledînd pentru o întoarcere spre fapte (adică, din nou, spre actualitate) şi conştienţi de minusurile existente pînă azi în reflectarea pe peliculă a realităţii noastre noi, socialiste, vor refuza pe viitor tratările simpliste (uman), inexpresive (artistic), neinteresante (în ansamblu)... Pentru că, în ultimă instanţă, toţi participanţii la această discuţie par convinşi, cel puţin teoretic, că actualitatea unui film nu rezidă doar în sursa lui de inspiraţie — viaţa noastră de azi, nici în plasarea acţiunii în ceea ce numim „anii noştri“, ci în capacitatea sa emoţională, veridică şi — de ce nu? — filozofică, de a răspunde problemelor stringente, reale, majore, ale spectatorului de azi. (Şi poate de aici şi insatisfacţia, cu atît mai mare, a spectatorului faţă de unele producţii declarat inspirate din actualitate („Lumină de iulie, Cinci oameni la drum“ etc.).

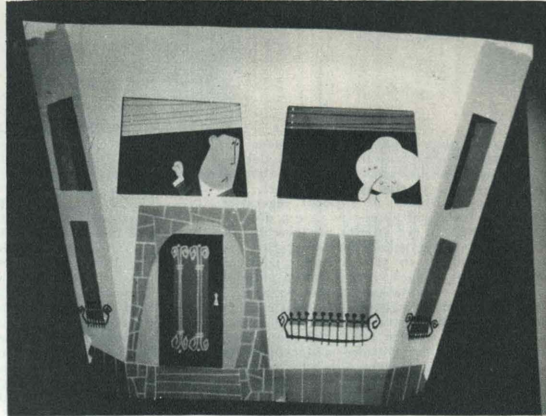
Dar dacă toate aceste lucruri, aşa cum se declară, nu mai sînt noi pentru nimeni şi se ştiau încă din prima zi a apariţiei celei „de a patra generaţii“ (a scenariştilor), de unde siguranţa că la capătul acestei discuţii vor exista, cel puţin în intenţie, mai multe scenarii originale, judicios denumite de actualitate? Şi de unde certitudinea, mai ales că rezervele de vervă şi competenţă risipite pentru susţinerea sau infirmarea „specificului“ celei de-a şaptea arte vor ridica valoarea şi calitatea... a ceea ce poate sau nu poate fi povestit dar constituie totuşi baza filmelor — scenariile?

Radu Cosaşu scria în intervenţia sa despre necesitatea pentru film a unui contact viu, nemijlocit, cu realitatea noastră socialistă („a unor filme care să-şi propună să spună mai mult despre ziua de azi...“); Petre Sălcudeanu invita şi el scenariştii să reflecte — şi prin intermediul filmului să influenţeze — realitatea înconjurătoare, imediată; H. Rohan pleda pentru un film care să înfăţişeze spectatorului efortul pasionant al anilor de construcţie şi munca, munca — erou principal; iar Ion Băieşu susţine, aceeaşi idee amintind încercările dramatice ale unor geofizicieni care au explorat munţii Vrancei, exemplul Mariei Zidaru, preşedinta unei gospodării agricole colective.

Dar pentru ca aceşti eroi şi aceste fapte de viaţă (aceste realităţi — în esenţă) să ducă la crearea unor filme de stringentă actualitate, scriitorul, regizorul sau scenaristul-regizor trebuie mai întîi să descopere (să intuiască) şi să recreeze (tot atît de convingător) acea confruntare pasionantă de destine, acel sîmbure de conflict în stare să grupeze organic tot ceea ce viaţa i-a oferit scriitorului ca experienţă umană. Dificultatea, anticipînd oarecum ideea intervenţiei, nu constă însă în neelucidarea nu ştiu căror probleme foarte savante de teorie... (discuţia ne dovedeşte mai pregătiţi decît s-ar fi putut crede); şi nici în necunoaşterea vieţii... (fiecare din participanţi pare să deţină fapte de viaţă pentru o duzină de filme). Dificultatea porneşte tocmai din momentul generalizării în care, depăşind consemnarea reportericească de fapte

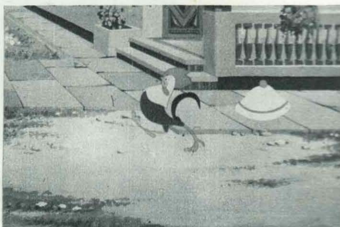
Continuare în pag. 5

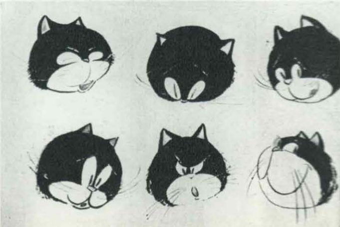












CĂCIULIŢA CU CIUC ROŞU

Constantin Popescu, unul din veteranii desenului animat romînesc, în vîrstă de 75 de ani, a realizat pînă acum 26 de filme în acest gen (8 în regie proprie). Dintre cele mai izbutite amintim: *Hoaţa de la circ, Purceluşul în excursie* şi *Răţoiul Mac-Mac.*

Ultimul său film, terminat la începutul acestui an, se intitulează *Căciuliţa cu ciuc roşu.* Filmul îmbină desenul animat cu elemente caracteristice filmului cu actori.

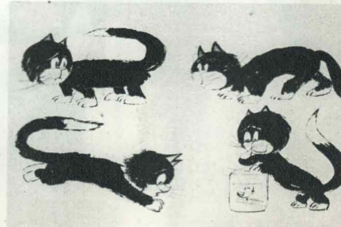
COTIDIENE

Regizorul Olimp Vărăşteanu a terminat recent *Cotidiene,* un nou desen animat. Personajele principale ale filmului sînt doi tineri căsătoriţi. Căsnicia lor se desfăşoară perfect pînă în clipa în care, un buchet de flori trimis de un destinatar necunoscut se transformă în... mărul discordiei. Filmul îmbină elemente de satiră cu umorul liric cu care Olimp Vărăşteanu ne-a obişnuit din filmele sale anterioare (*Voinicelul, Cearta* şi altele).

DESPRE FLORI

Regizorul L. Ghigorţ lucrează în prezent, după un scenariu de Gopo, secvenţele unui alt desen animat. În distribuţie: un om şi o floare. Cuplul nu este inedit. El constituie un leit-motiv al filmelor lui Gopo. Rezervînd regizorului Gopo cosmosul şi istoria, scenaristul Ion Popescu îşi plasează eroii într-un cadru domestic.





TITANICUL navighează în film

Demult (rectificăm: nu prea demult...) în Cîmpulungul Muscelului, școlarul Mușatescu Tudor se întîlnea pe ulițele orășelului provincial, cu bătrînul flașnetar din a cărui cutie miraculoasă se revărsa „Titanic vals", melodie „sfîșietoare" de o blîndă naivitate, care a făcut epocă. La baluri, „reginelor" li se împărțeau cărți poștale ilustrate înfățișîndu-i — în ipostaze fioros melodramatice — pe întîii juni primi ai ecranului iar tragediile „veacului suspect" (expresia definitorie a lui Bacovia) erau drapate de filele jurnalelor mincinoase, de farsele electorale, de bîlciul bizar al politicianismului. În orașul de munte în care Caragiale plasase acțiunea „Scrisorii" sale, cațavencismul opera masiv, tipăteștii se precipitau după posturi cu o „renumerație după buget", mare, și, mișcîndu-se cu anacronică vioiciune printre angarale și dandanale negustorești și politice, noii Agamiță Dandanache își ofereau petreceri cu țuică bătrînă și cu... „Titanic vals". Imaginea grandioasei catastrofe a pachebotului naufragiat avea darul de a îmbujora obrajii doamnelor orașului, moleșite subit de emoții „artistice", ori, dimpotrivă, „vibrînd" — masive — și apelînd la flacoanele cu săruri.

Mai tîrziu, pe linia celor mai bune tradiții ale satirei caragialești, Tudor Mușatescu a creat cu piesa „Titanic vals" unul dintre cele mai valoroase texte ale dramaturgiei romînești dintre cele două războaie. Verva scînteietoare, umorul, eleganța stilistică a replicii — toate acestea, asociate unei mature capacități de reconstituire a epocii, de „conservare" a timpului, au impus „Titanic vals" atenției (și prețuirii) iubitorilor de teatru.

Era nedrept ca acest scriitor deosebit de dotat să nu fie solicitat să scrie pentru film. Sperăm că acest început de colaborare va aduce studiourilor noastre scenariul mult visat: o comedie savuroasă, tonică și originală. Pentru început, Tudor Mușatescu semnează alături de regizorul Paul Călinescu scenariul literar al filmului realizat după „Titanic vals", film pentru a cărui turnare s-a apelat la tehnicieni de mare prestigiu: imaginea: *Ștefan Horvath*; scenografia: *Ștefan Norris*; sunetul: *Victor Cantuniari*; machiajul: *Paraschiva Coman*; director de film: *Nicolae Codrescu*. În mare parte actori de teatru — ca și la alte filme — iată lista interpreților principali: *Grigore Vasiliu-Birlic* (Spirache) *Dinu Lucian* (Traian), *Liviu Bădescu*, (Decebal), *Coca Andronescu* (Miza), *Mitzura Arghezi* (Gena), *Silvia Fulda* (Chiriachița), *Kitty Gheorghiu-Mușatescu* (Dacia), *Ion Lucian* (Nercea), *Ion Finteșteanu* (Primarul) și *Florin Scărlătescu* (Procopiu).



În interiorul prăfuit, cu poze de vedete pe pereți și cu carpete „orientale" a sosit ora destăinuirilor... (Mitzura Arghezi și Coca Andronescu)

★

— „Am un amor de totdeauna pentru comedie — ne-a declarat regizorul Paul Călinescu. „Titanic vals" m-a atras în chip deosebit dar, pentru a cîta oară o spun? — mi-am dorit în primul rînd, un subiect contemporan. Din păcate, despre comedie se vorbește prea mult, se teoretizează excesiv și se face prea puțin. Nu e suficient să ai la dispoziție un text literar de succes. A trebuit, decupînd, să rezolv unele spații *statice* ale piesei, să recurg la situații și personaje noi care să contribuie la reliefarea cu mai multă pregnanță a ideilor artistice, să selectez dialogul. M-a preocupat mult ritmul compoziției cinematografice, fiindcă n-am intenția să dinamizez narațiunea numai prin efecte de montaj, prin spectaculoase tăieturi de foarfecă, prin suspensii gratuite. Comedia implică o disciplină, o organizare precisă a episoadelor. Evident, puteam „ciopîrți" piesa, adăugîndu-i numai unele scene scrise special, dar am considerat că trebuie să retopesc într-o retortă nouă lumea de imagini a operei lui Mușatescu."

În convorbirea avută cu Paul Călinescu am abordat și problema „stilului Caragiale" și măsura în care acest stil va fi utilizat în „Titanic vals". Potrivit concepției regizorului, comediile lui Caragiale au o construcție numai a lor, *unică*, un umor de convenție, metaforic, jonglînd genial cu date concrete și nuanțe de haz absurd, astfel încît efectele lor scînteietoare nu îngăduie reeditări; ele însele, parodii de epocă, nu pot fi „parodiate". Perioada de timp, istorică, oglindită și stigmatizată de Caragiale, nu coincide cu aceea în care trăiesc eroii „Titanicului". Mușatescu cultivă un comic de o factură deosebită, mai clasicistă, mai încadrată tradițiilor de început ale comediei romînești — și transpunerea cinematografică trebuie întreprinsă cunoscînd bine diferențierile acestea.

Evident, se urmărește realizarea a ceva *nou*, se încearcă „fixarea" pe peliculă a unei piese pline de efervescență, de culoare și spirit. Rămîne de văzut în ce măsură *Titanic vals* va justifica așteptările.

★

Se filmează o scenă de familie. „Papă" Spirache (Gr. Vasiliu-Birlic) citește „Universul" însoțindu-și lectura de clătinări din cap și timide lamentări: („Ia uite, dom'le..."). Miza-Sarmisegetuza (Coca Andronescu) e gata de întîlnire. În ușă apare Gena (Mitzura Arghezi) care — în afară de rol — i se adresează lui Spirache-Birlic:

— Ce tătic simpatic am!

Tăticul: (privire peste „Universul")

— Eu totdeauna am fost un bărbat bine! Nene Călinică (regizorul), n-ar fi bine ca în momentul în care...

Și așa, între-o atmosferă cu adevărat familiară, se comentează scene, se caută idei, se apelează la amintiri și „Titanicul" navighează spre ecran...

Gh. TOMOZEI

O scenă „de familie" cu Silvia Fulda, Kitty Gheorghiu-Mușatescu și Dinu Lucian *(foto M. Catargiu)*



LA ORDINEA ZILEI:

SCENARIUL

Continuare din pag. 4

și situații, trebuie să trecem la retopirea lor în retorta clarviziunii artistice... și aici, mai mult ca oriunde, e nevoie de talentul (și experiența), competența (și maturitatea) convingerilor de viață (și tăria morală) a scriitorului comunist.

E momentul în care „generalul-uman" al miilor de fapte de viață devine sau nu, esențializat, „generalul-uman" socialist; munca se descoperă ca act creator capabil să emoționeze, căutările unor geofizicieni răspund propriilor noastre căutări, viața lui Sabri Emurla capătă contingență cu a noastră, iar cazul Mariei Zidaru, depășind limitele curent agitatorice ale cazului particular, comunică prin dramatismul său sufletului colectiv al milioanelor de spectatori.

Specificul filmului nu absolvă conflictul de acuitate. Actualitatea imediată din care ne inspirăm și febrilitatea reflectării (transpunerii) nu poate scuza inconsistența unor caractere. Pledoaria pentru nou nu poate exista în afara infirmării vechiului. Și eroismul lui Sabri Emurla, ca și al oțelarului Tripșa ori al Mariei Zidaru nu poate fi doar enunțat, ci trebuie opus lașității (conformismului și comodității) și formelor specifice de manifestare a lașității în conștiința unor oameni; competența poate fi promovată doar prin demascarea incompetenței (și din nou, nu în afara conflictului) după cum noul univers moral al unui erou nu va rezulta cu evidență decît din ciocnirea cu rămășițele individualismului, cu spiritul meschin, micburghez.

Filmelor noastre artistice de actualitate — și în primul rînd scenariilor originale — le lipsesc însă, uneori, tocmai aceste conflicte puternice. Și nu pentru că ele n-ar exista în viață, ci pentru că e mai ușor... de aceea poate e și ales drumul celei mai mici rezistențe. Și conflictul uitat... se răzbună.

Realizarea unor filme valoroase nu e numai o problemă de „specific" (mai mult sau mai puțin însușit) și nici de opțiune între ecranizări și scenarii originale (ar fi — și acesta — un scenariu nerealist...) ci de abordare curajoasă de pe pozițiile eticii noi, comuniste, a celor mai importante probleme și aspecte ale vieții noastre de azi.

E ceea ce, într-un fel sau altul, pare să reiasă din fiece intervenție.

O relație fundamentală: scenarist-regizor

de Mihai IACOB

Nu apăr și nu cred în delimitările făcute mecanic în domeniul artei (mai ales pe cele ce se doresc — cu sentențiozitate — absolute). Încercînd să marchez, din experiența proprie și cea a confraților, cîteva elemente nu lipsite de importanță în relația scenarist-regizor, încep totuși, cu o fixare voit schematizată a pozițiilor. Există, pe de o parte, opinia că scenaristul este fac-totum-ul într-un film. Partizanii acestui punct de vedere (printre ei sînt destui realizatori de film) acceptă intervenția regizorului, doar în clipa cînd lucrarea literară, scenariul, a fost terminat. Cea de-a doua opinie în circulație îi acordă regizorului rolul de... prim-redactor al scenariului. Personal, consider și una și cealaltă din variantele amintite puțin proprii cinematografiei noastre în etapa actuală. Poziția regizor-neparticipant la ceea ce este literatură în film îl îndepărtează pe realizator de „fondul" problemelor vehiculate în opera de artă. Regizorul nu se mai simte, în acest caz, un creator

Continuare în pag. 6

LA ORDINEA ZILEI:

SCENARIUL

Continuare din pag. 5

deplin responsabil. El devine un simplu tehnician (în această privință se poate dovedi îndemînatic sau nu), un „decupeur". Nici preluarea rolului redactorului de către regizor nu duce la rezultate prea fericite. Viitorul realizator se „îmbibă" de material, își pierde limpezimea, ochiul critic atît de necesar, și nu mai vine — în decupajul propriu-zis — cu soluții inedite care să le completeze pe cele ale scriitorului. În primul caz, regizorul începe filmul prea indiferent, în al doilea, prea obosit. Care ar fi atunci cea mai bună legătură între scriitor și regizor? Fără intenția de a da „rețete", consider filmul rodul unei sinteze complexe în care intră, în primul rînd, doi factori fundamentali — scenaristul și regizorul. Pentru a da un rezultat artistic de calitate, colaborarea acestor factori trebuie să se efectueze într-un desăvîrșit climat de creație (de la prima variantă a scenariului literar la copia-standard). Într-un șantier artistic în care atît scriitorul cît și regizorul vin cu idei, urmăresc evoluția personajelor, dezvoltă cu atenție momentele de încordare dramatică din acțiune, se poate pregăti un adevărat scenariu literar cinematografic. Cele spuse aici nu înseamnă o invitație la imixtiune reciprocă, la „uitarea" specificului muncii de scenarist și al aceleia de regizor. Ele pledează pentru un realizator de film care nu se mulțumește să respingă ca „necinematografice" strădaniile scriitorului, ci vine în întîmpinarea acestora cu sugestii constructive (cărora, fără doar și poate, numai scriitorul le dă forma literară definitivă). Colaborarea scenarist-regizor devine deosebit de fructuoasă atunci cînd se obține o perfectă comuniune de gusturi artistice (mărturisesc că am simțit din plin acest lucru în legătura permanentă păstrată cu Titus Popovici în timpul realizării decupajului filmului Străinul).

În fine, intervine și acea mult discutată cultură cinematografică pe care este de dorit să o aibă scriitorul-scenarist. Nu cred că cineva care merge o dată pe lună la cinema se poate considera „îndrăgostit" de cea de a șaptea artă. Și nu mi-l imaginez pe acest „cineva" realizînd scenarii. Dacă în opera unui scriitor precumpănesc elementele vizuale, atunci această calitate trebuie neapărat cultivată. Asta înseamnă multe vizionări (mai ales din lucrările clasicilor cinematografiei aflate din belșug la Arhiva națională de filme), multe vizite pe platou, la filmările exterioare, în sălile de montaj. Problema aceasta are și reversul ei: nu numai scriitorul-scenarist devine „puțin" cineast, ci și regizorul-realizator e necesar să fie „puțin" scriitor. Să mă explic. În cursul turnării filmului, la repetițiile cu actorii sau după ce s-au tras primele „duble", regizorul constată că dialogul acceptat la masa de lucru devine, pe alocuri, inutilizabil (fraza se dovedește nefirească, este lipsită de acele trăsături specifice ale limbii vorbite, abundă în epitete, pe scurt, îngreunează sau face imposibilă rostirea ei de către actor). Mi se pare că în această situație regizorul nu trebuie să înceapă o goană disperată după autor, ci să modeleze replica după necesități, fără a lăsa să se piardă farmecul dialogului.

Vreau să-mi exprim punctul de vedere și în ceea ce privește participarea scriitorului la procesul propriu-zis de filmare. Sînt în dezacord total cu acei autori care se mulțumesc să predea scenariul, ca pe o ștafetă, regizorului, urmînd să-l regăsească, sub formă de film, abia la premieră. Socotesc foarte util prezența autorului în două momente: la turnarea filmului în primele tipare cinematografice (elaborarea decupajului) și la etapa de închegare, de rotunjire a operei (montajul). În rest, autorul poate lăsa „frînele" filmului numai în mîinile regizorului.

Termin această sumară intervenție cu o idee pe care o consider deosebit de importantă. În relația scenarist-regizor trebuie să existe un lucru de mare preț — încrederea, considerația reciprocă. Fără această încredere, un film nu va putea fi dus niciodată la capăt cu bine. Lamentațiile tardive ale scenaristului ori regizorului (fiecare căutînd să se scuze prin greșelile celuilalt) sînt egale, întotdeauna, cu un film prost.



Maurice Ronet și Lena Skerla în Focul fatidic.

CONȘTIINȚA ARTISTULUI ȘI EPOCA

Încotro se îndreaptă „noul

A existat totuși, în ultimii ani, un reviriment în cinematografia franceză? Incontestabil că da. Majoritatea criticilor occidentali împărtășesc opinia că „noul val" a dat o lovitură, dacă nu de grație, cel puțin amețitoare, vechiului mod de a face filme rutinier, mercantil. Se părea că produsele brevetate în serie, cu micile perturbări sufletești, tratate într-un conformism sălciu, se vor revărsa la nesfîrșit pe canalele cinematografelor franceze. Se ajunsese la un manierism al viziunii și al expunerii, cu formule extenuate și previzibile. O placiditate burgheză se întindea ca o cangrenă pe ecrane. O dată cu primii reprezentanți ai „noului val" s-a înregistrat o surpriză de ordin tehnic-administrativ. Tineri anonimi, fără sprijinul producătorilor de vază, lucrînd cu mijloace de artizanat, beneficiind de un buget minim, mizînd pe teme în afara celor scontate de efect, au realizat opere mai „rentabile" decît cele pregătite cu întreg arsenalul știut. S-a ivit o sursă de primenire a filmului, de stimulare a căutărilor reale artistice, a sincerității de expresie — altădată prohibite de despotismul producătorilor și al distribuitorilor. Pe neașteptate s-a văzut cît de compromisă este nu numai arta confecționată, bulevardieră, stupidă a lui Delannoy, Verneuil, Decoin, dar și inerția, lipsa de relief, corectitudinea uniformizantă a unor regizori marcanți de genul lui Clouzot sau Cayatte.

După cele dintîi semne de afirmare ale „noului val", cu o orientare socială promițătoare, cu o năzuință onestă de a sfida convenționalismul burghez, s-au produs, pe parcurs, numeroase replieri, abandonuri, compromisuri degradante. Multe făgăduințe făcute cu ocazia debuturilor nu s-au îndeplinit, multe pronosticuri răsunătoare au fost dezmințite. Nimeni nu poate tăgădui însă persistența și a unor tendințe pozitive, care au permis cristalizarea cîtorva personalități, indiferent dacă ele se integrează pe deplin sau numai în parte denumirii generice de „noul val".

Încercăm o diferențiere cu caracter, desigur, provizoriu, siliți de necesități de sistematizare. Am putea distinge astfel o direcție spre filmul elaborat, mai reflexiv și mai riguros, în care accentul cade pe studiul lumii interioare. Valoarea tentativelor de acest soi depinde de măsura în care se respectă funcția determinantă a realității exterioare, a evenimentelor contemporaneității, deci dacă tema „ecourilor", a repercusiunilor sufletești, are un suport temeinic. Un pionier în forarea „timpului lăuntric" este considerat Alain Resnais. Pornit ca documentarist, cu vădite înclinații de comentator al seismelor epocii (de pildă, tulburătorul *Noapte și ceață* — despre lagărele de concentrare naziste), regizorul francez a creat în 1959 filmul de lung metraj *Hiroșima, dragostea mea*, care a înscris o dată în istoria cinematografiei franceze. Interesul filmului rezidă nu numai în ineditul investigației: autorul concentrează toată narațiunea în dialogul a două personaje, păstrate permanent în primul plan și se preocupă de zonele difuze, socotite odinioară inaccesibile peliculei, ale memoriei, ale dialecticii uitării și amintirii, ale duratei psihologice, străduindu-se să găsească echivalențe cinematografice pentru transpunerea stărilor de conștiință. Ceea ce merită o atenție deosebită este sensul ideologic, artistic pe care-l capătă sondările în necunoscutul sufletesc. Resnais demontează anecdotica stereotipă ca să-i atribuie, din altă perspectivă, înțelesuri superioare. O actriță franceză, sosită cu o echipă de filmare la Hiroșima, se îndrăgostește subit de un japonez și privește, după atîția ani de la trecerea războiului, ororile provocate de bomba atomică. Nu e o confruntare oarecare; ea are caracter



de şoc. Parcă o nouă explozie dezintegrează de astă dată vechea personalitate a eroinei. Pentru întîia oară, în efortul de regrupare sufletească, femeia se încumetă să străpungă, retrospectiv, negurile trecutului, să arunce o privire lucidă asupra suferinţelor trăite. Revelaţia se petrece sub tensiunea dragostei (o dragoste ca o iniţiere, născută din înţelegerea durerii şi a datoriei) şi implică necontenit ideea de gravitate, de răspundere. Solemn şi tenace stăruie Resnais asupra necesităţii de a se accepta la un moment dat în viaţă sfărîmarea platoşelor, pentru o reevaluare sinceră a drumului străbătut, pentru cunoaşterea adevărului. Descifrăm în multe filme contemporane înrîurirea acestei chemări spre autoanaliza severă, în lumina marilor responsabilităţi care-i incumbă omului în faţa păcii şi a războiului, în faţa luptei pentru plenitudinea vieţii şi a iubirii. Înrîurire materializată şi în compoziţie, în stil. Obsedat de jocul aparenţei şi al esenţei pe plan psihologic, Resnais pătrunde, cu *Anul trecut la Marienbad*, în regiuni incerte care nu ating straturile conştiente. Rămîne o ambiguitate a finalului: capitularea femeii este un rezultat al persuasiunii bărbatului, care o determină să creadă în veracitatea unor întîmplări în fond imaginate, sau este un rezultat al trezirii, în fine, a voinţei ei de a-şi reaminti momente pe care conştiinţa le repudiază? Experienţa de o virtuozitate indiscutabilă nu deschide totuşi drumuri fructoase din pricina naturii atemporale şi lipsei de consistenţă social-istorică a tipurilor. Pe Resnais se pare că-l încîntă prea mult metoda „arderii urmelor", a şaradei psihologice, a derutării celor care vor să descifreze mesajul inclus în fabulă. Ceea ce reprezintă o orientare inacceptabilă. În ultima sa realizare, *Muriel*, există însă un episod care se referă la atrocităţile din Algeria în timpul ocupaţiei franceze. Întrebat asupra sensurilor filmului, regizorul a subliniat că un resort esenţial constă în ura faţă de violenţă, o violenţă implicată chiar în actele cotidiene. El a recunoscut că, în parte, *Muriel* e axat pe problemele atitudinii franceze faţă de războiul din Algeria („*unul din aspectele foarte importante*"). De altfel, ca o justificare a extensiunii realismului, Resnais afirmă, în numele creatorilor filmului, că „*noi am fost sensibili la diferite unde care agită astăzi lumea contemporană*". E o destăinuire preţioasă şi să sperăm concludentă pentru viitoarele producţii ale unui regizor extrem de înzestrat. În filmele lui Resnais deţine un rol covîrşitor aspectul plastic şi sonor: asociaţiile vizuale, simetria coloanelor şi a fizionomiilor, arhitectura liniilor şi a formelor, o anume incantaţie a vocii actorilor (intonaţia Emmanuèlei Riva, actriţa din *Hiroşima, dragostea mea*), sugestivitatea acordurilor, repetarea unor motive (coridoarele castelului din Marienbad sau conturul statuii din parc văzută din unghiuri diferite) etc. Armonia imaginii savant concepută nu presupune întotdeauna transparenţa ideii, ci mai curînd, din păcate, încifrarea ei. Din „cosmogonia" lui Resnais descinde şi valorosul film al lui Henri Colpi *Absenţă îndelungată*, care a rulat şi pe



Filmul care a făcut-o cunoscută pe Agnès Varda (stînga): Cléo de la 5 la 7. Scenă de lucru cu Corinne Marchand.

ecranele noastre, film în care regăsim efortul de a defrişa spaţiile tulburi ale uitării, în scopul recuperării unui om mutilat sufleteşte de fascişti. O înclinaţie spre procese complicate psihologice ne întîmpină şi în *Ţarcul* lui Armand Gatti, care se evidenţiază prin puternica încredere în resursele eticei, prin violenţa ripostei dată dispreţului nazist faţă de om.

Ca o altă direcţie în explorările tinerilor regizori francezi am putea releva filmele de o factură mai acut documentară, de o inspiraţie mai spontană, nu pudică şi gravă ca la Resnais, dînd chiar o impresie de improvizaţie şi paradox. După cîteva încercări calificate contradictoriu de cronicarii cinematografici (*Cu răsuflarea tăiată*, *Micul soldat*, *O femeie este o femeie*), Jean-Luc Godard obţine cu *A-ţi trăi viaţa* cel mai bun film al său. Istorisind întîmplări din existenţa unei prostituate, Godard arată motivele sociale ale decăderii femeii şi marchează cu o severitate de cronicar etapele unei tragedii. Cîteva secvenţe sînt construite chiar în maniera documentarului (date statistice şi clinice) din care reiese implacabil caracterul industrial al prostituţiei, normele ipocrite şi „productive" pe care le-a instituit burghezia spre a folosi la maximum situaţia ingrată a femeii. Pe Godard îl seduce însă mai mult asocierea pe care o stabileşte cu martirajul Ioanei d'Arc şi insistenţa asupra demnităţii, aproape inconştiente a eroinei sale, în trecerea prin josnicie. Întrebarea finală a fetei: „ce vină am eu?" la care se răspunde prin focuri de revolver, mortale, dă dintr-odată dimensiunea zguduitoare a tragediei.

Împărţit în douăsprezece tablouri, filmul n-are aparent rigoare, traversările, salturile sînt bruşte şi dezinvolte. Despre Godard s-a spus că are o stîngăcie premeditată, care dă senzaţia de prospeţime, de noutate. Se simte plăcerea regizorului de a „reinventa" cinematograful, de a relua totul de la zero. Dinadins este sfidată sintaxa narativă consacrată: uneori figurile sînt văzute din spate, un profil îl ascunde total pe celălalt, minute în şir sînt rezervate întocmirii unei scrisori. Sînt intercalate, în expunerea faptelor, imagini din filmul lui Dreyer despre Ioana d'Arc, o dizertaţie asupra amorului, prezentată chiar de autorul ei, un filozof, un text din Edgar Poe, declamat. Interferenţele nu sînt însă arbitrare, ele exprimă o dorinţă de dedramatizare, brechtiană, nu răstoarnă, în ultimă instanţă, tradiţiile valabile şi au adesea o motivare de conţinut. Bunăoară textul din Poe despre portretul oval e o mărturisire şi o prevestire a regizorului că, după ce a absorbit viaţa din modelul inspiraţiei, ca şi pictorul tabloului celebru, fata va fi hărăzită morţii. Cadrajul în care e fixată mereu eroina, cu liniile verticale şi orizontale, accentuează ideea de prizonierat. Godard posedă o bogată cultură cinematografică şi un instinct al inovărilor. Apare însă şi un teribilism al efectelor, ostentativ de multe ori. Chiar un neutralism de provenienţă estetizantă diminuează valoarea demonstraţiei fiindcă răceala, uscăciunea devin sinonime cu impasibilitatea în prezentarea unor momente în fond sfîşietor de umilitoare ale eroinei. Godard nu conferă elementului social relieful cuvenit, fapt care se răsfrînge evident asupra substanţei filmului.

Mai emotiv, mai poetic, François Truffaut descrie în *Cele patru sute de lovituri* o copilărie ultragiată. Evocarea are undeva, în subteran, un caracter de confesiune, cu o notă romantică în spiritul lui Jean Vigo. Atmosfera şcolii e reconstituită cu autenticitate: murmurul elevilor, răbufnirile de exuberanţă, rigiditatea şi fariseismul criteriilor pedagogice de tip bur-



Pentru ecranizarea piesei lui Françoise Sagan, Castel în Suedia, **Vadim a distribuit actori cunoscuţi ca: Brialy, Monica Vitti, Curd Jurgens, Jean Louis Trintignant şi cîntăreaţa Françoise Hardy, pe care o vedem alături de regizor.**

ghez. Exclamaţia de protest social din *Cele patru sute de lovituri* n-o mai întîlnim la fel de viguroasă în *Trageţi în pianist* sau *Jules şi Jim*, filmele următoare ale lui Truffaut, interesante, dar circumscrise unei anumite tematici. Printre alte producţii ale „noului val" elogiate de cei mai mulţi cronicari citām: *Focul fatidic* de Louis Malle, *Lola* de Jacques Demy, *Cléo de la 5 la 7* de Agnès Varda şi, recent, noul film al lui Gordard, *Dispreţul*.

Bilanţul nu este însă, în totalitatea lui, satisfăcător. Izbitoare sînt şi limitele, erorile comise. De la început a fost vizibilă o cumplită restrîngere tematică. Deşi au năruit unele eşafodaje pe care se bizuia filmul somnolent tradiţional, reprezentanţii „noului val" n-au cutezat să treacă anumite hotare. Reveneau aceleaşi drame intime consumate în cadrul apartamentelor de lux şi al cafenelelor unde se aduna elita intelectualităţii. Zidurile micului univers sînt totuşi prea strîmte, ca să permită o respiraţie în voie. Jean-Luc Godard declara în „Cahiers du Cinéma": «*Sinceritatea*

exponenților „noului val" constă în aceea că ei vorbesc mai degrabă despre ce cunosc decît să vorbească rău despre ce nu cunosc sau să amestece tot ce cunosc. Să vorbim despre muncitori? Și eu vreau asta, dar nu-i cunosc îndeajuns.» Pe drept cuvînt, în revista „Arts" un critic (Roger Boussinot) îi reamintește lui Godard de metafora lui Stendhal despre atitudinea tipică a fiului de farmacist care sfîrșește prin a crede că lumea e alcătuită dintr-o mulțime de farmacii.

Căci nu e vorba doar de necunoaștere, ci și de o îngrijorătoare lipsă de curiozitate, autorii complăcîndu-se în ideea că se mișcă într-un perimetru îngust, sufocant. De aci o reflectare cu totul incompletă a societății franceze de azi, în coordonatele ei esențiale, cu problemele ei vitale, de aci absența operelor cu un suflu grandios, prilejuit de teme mari. Sînt lacune care dau un certificat de incapacitate întotdeauna penibil pentru un curent care se pretinde inovator în artă. Dar „noul val" are și alte păcate capitale.

Anunțate ca o replică la convențional, multe filme sfîrșesc prin a aplatiza formula lor cît de cît inedită, creînd în locul unei convenții, alta. Astfel se ajunge la o nouă stabilizare a clișeelor. Cultivarea sexualității și a mondenității a devenit o sursă de cîștig pentru un regizor lansat cu vîlvă, Roger Vadim. Concluziile descurajante pe care le oferă filmele lui Vadim sînt desprinse chiar de colegii săi de generație. Decorul preferat al unor filme de Vadim, Philippe de Broca, Jacques Doniol-Valcroze sînt garsonierele ultramoderne, în care se aude sunetul sincopat al magnetofonului, pașii de dans ai actriței, sumar înveșmîntată, gîlgîitul coniacului. Blazarea unui tineret electrizat doar de goana vitezei pe autostrăzi și de perversiunile sexuale este zugrăvită cu o binevoitoare complicitate. Dacă parodia cu vervă a filmului comercial a încetat, asta se explică prin aceea că anticonformismul inițial nu mai e solvabil. În urma primelor filme „eretice", unii regizori tineri au reținut, cu chiu cu vai, atenția producătorilor, au intrat în grațiile lor și se pot deci acum supune docili cerințelor curente. Împreună cu filmul frivol căruia o ramură a „noului val" i-a imprimat o indecență mai apăsată, e cultivat și formalismul decorativ: asocierile bizare, contrastul de lumini și umbre, în afara oricăror necesități de conținut.

Mai agresive sînt însă alte forme de readaptare la decadentism. Claude Chabrol cîștigase primul round cinematografic, cu filmul *Frumosul Serge* în care exista o incisivitate critică împotriva moravurilor claselor guvernante. Mai tîrziu, în celelalte filme, Chabrol s-a amuzat să compună pe ecran un fel de eseistică, în care personajele sînt pure abstracțiuni, marionete, acțiunea, o parabolă esoterică, stilul, dificil, ininteligibil. Acolo unde exprimarea criptică dispărea, răzbătea la suprafață confidențe insolente, un dispreț față de aptitudinile omului simplu, un cinism desgustător. La Chabrol se observă din ce în ce mai pronunțat deliciile pe care i le procură acțiunea de murdărire a unor adevăruri elementare. Nici o travestire nu mai e eficace, deoarece concepția unor filme s-a vădit a fi de esență fascistă. Scenaristul său nedespărțit, Paul Gegauff proclamă în „Express": „*...inima mea speră întotdeauna că va învinge dreapta. Eu prefer forța, inteligenței*". Critica democrată, progresistă trebuie să adopte o atitudine fermă în fața acestor manifestări.

Un viciu generalizat al producției ultimilor ani caracteristic și filmelor bune este, cum am subliniat, insuficienta determinare socială. Spre deosebire de producțiile tinerei generații italiene, cele franceze sînt mai difuze ca problematică, mai periferice în investigații. Nu numai că viziunea regizorilor italieni este radicalizată în comparație cu cea a componenților „noului val", dar însăși metoda de cercetare are un caracter mai cuprinzător, mai obiectivat. Dacă într-un film de Francesco Rosi, autorul e interesat de toate detaliile, urmărește o descriere realistă multilaterală, înmulțește unghiurile de vedere, păstrează un ton de imparțialitate, aspiră așadar spre o perspectivă de istoric, într-un film de Godard, aparatul se rotește de pildă în jurul actriței Anna Karina — excelentă de altfel — ,tentat de o realitate subiectivă, de impresiile și neliniștile eroinei. Este o deosebire de stil, dar și de mentalitate, care definește orizontul preocupărilor. Asupra acestor disocieri între cinematografia franceză și italiană vom reveni în numărul viitor.

S. DAMIAN



ALAIN RESNAIS ȘI PROFUNZIMILE REALULUI

Alain Resnais crede sincer că „adevăratul nou val al cinematografiei franceze e cel al spectatorilor" și de aceea a găsit curajul și forța să continue o serie de căutări interesante începute cu documentarele „Și statuile mor" și „Noapte și ceață" pînă la filmele de mare răsunet „Hiroșima, dragostea mea", „Anul trecut la Marienbad" și recentul „Muriel sau vremea întoarcerii".

Depășind limbajul cinematografic tradițional, el impune ca o reprezentare a realului, nu numai grafismul imaginii dar și conținutul ei. Există în acest sens o filiație sigură între concepția de scriere cinematografică a regizorului francez contemporan și cea care decurge din munca lui Eisenstein la „Potemkin", Aleksandr Nevski" și în deosebi la „Ivan cel Groaznic".

La Resnais accentul cade puternic pe reprezentarea exactă a detaliului real, pe descrierea documentară a locului și a personajelor, din care țîșnesc liniile de forță ale operei sale, temele care-i sînt dragi și care vizează comportarea omului modern. Toate acestea fac din el un cineast angajat chiar dacă nu răspunde întrebărilor care i se pun, chiar dacă se ferește să se considere un „autor". Pentru că — e știut — numai faptul de a ridica anumite probleme în anumite condiții bine determinate, înseamnă un act de angajare...

În cea mai importantă creație a sa, Muriel, se vorbește cu un mare simț al răspunderii despre un fapt de o gravitate excepțională: practica torturii de către militarii francezi din Algeria și traumatismele morale suferite de tinerii soldați care au participat la acest război. Totul în acest film concură la o reflectare realistă: decorul, fotografia și utilizarea culorii, regia și îndrumarea actorilor și, evident, montajul a cărui funcțiune esențială este să adune într-o viziune artistică unică, plină de forță, elementele disparate ale realului.

Cu această remarcă am început convorbirea mea cu Alain Resnais, destinată revistei „Cinema".

R.— Am încercat, îmi spune el, o reflectare cît mai profundă a realității. Ținînd seama că acțiunea se situează, cu aproximație, în primele zile ale lunii noiembrie 1962, ar fi fost anormal ca războiul din Algeria să lipsească, mai ales că atunci s-au petrecut evenimente care au zguduit și vor zgudui încă multă vreme Franța. Un scenariu despre contemporaneitate se naște întotdeauna din atmosfera care ne înconjoară. De aceea mi se pare că Muriel nu este un film de „intenții" ci de „preocupări".

Î. — Ce înțelegeți mai exact prin aceasta?

R.— Un film trebuie să fie un fel de sonerie de alarmă care să-i ajute pe oameni să observe mai bine viața din jurul lor; care nu le aduce întotdeauna soluțiile pe care ei ar fi în drept să le aștepte, dar care îi forțează să-și ascută privirea... Am urmărit în Muriel un fel de critică a unei „civilizații a fericirii". Societatea noastră este astăzi pradă unor transformări latente. Mie mi se pare interesant să-i arăt nu atît pe „transformatori", ci pe cei care opun rezistență transformărilor.

Trăim bazați pe niște convenții sentimentale sau sociale care sînt pe cale să se degradeze, să intre în putrefacție. Cînd facem un film, sperăm că privim această degradare în față, să putem accelera procesul de salutară transformare. Un procedeu posibil care nu e, desigur, unicul...

Î. — Remarca mea e provocată mai ales de această dualitate prezentă peste tot în „Muriel", între trecut și un viitor care nu apucă să fie chiar un viitor, tocmai de teama necunoscutului moral.

R. — Exact; ai impresia că mulți oameni caută actualmente peste tot să „se apere de picături", să se strecoare între două averse. Acest prezent și acest viitor nu sînt poate gîndite cu destulă forță pentru a aduce bucurie. Oamenii prevăd sentimentul colectiv dar ei sînt stăviliți de vechi obiceiuri, sînt crispați și înfricoșați; unii presupun că nu pot acționa asupra evenimentelor și, pentru moment, se ghemuiesc în găoacea lor. Ne dăm bine seama că atenția la informațiile senzaționale, răspîndite zilnic de radio și presă, scade, se destramă. Ca atunci cînd ești înțepat de mii de albine... La sfîrșit nu mai reacționezi. Uneori însă, mori. Un aspect al acestui fenomen al vieții noastre am încercat să descriu în Muriel.

Î. — Bernard eroul filmului dv. face parte dintre acei, se pare, pe care nimic nu-i predispune la cruzime, dar el devine crud prin inhibare, azvîrlit într-un război în care tortura era la ordinea zilei...

R. — E ceea ce mă înspăimîntă mai mult. Dar, oare trebuie arătat un personaj care reacționează bine, ori e mai salutar să examinezi un personaj care reacționează prost și provoacă prin asta dorința de a face tu însuți altfel? E ceea ce eu aș numi o „cinematografie de stimulare", în comparație cu o altă cinematografie, „de exaltare", în care spectatorul este „lăsat în seama" istoriei și scuturat în toate sensurile, convins chiar uneori, că a ajuns el însuși un erou. Eu cred că, dimpotrivă, s-ar putea preconiza — și nu spun că Muriel reprezintă un exemplu — o cinematografie care să-i deschidă ochii spectatorului, confruntîndu-l cu un erou care să nu-i spună „imită-mă", ci dimpotrivă, „ce-ai fi făcut în locul meu?"

Î. — Mi se pare tocmai că această distanțare este sursa esențială a „răului" intim, bolnăvicios și greu de definit, pe care-l resimți după ce ai văzut Muriel. Meditarea individuală, grefată pe un sentiment colectiv, îmi apare aici ca primul pas spre o mare luciditate.

R. — Da, consider că rațiunea poate fi și ea o sursă de emoție. Nu există nici un motiv să opui emoția, rațiunii!

Îl regăsim în aceste cuvinte pe Alain Resnais cineastul fascinat deopotrivă de real, de liric și de operă, dar care — cum declară el — are nevoie „de multă muncă și singurătate" ca să creeze.

Iată de ce și-a ales el în inima Parisului un birou minuscul, puțin întunecat, dar unde poate savura liniștea și uneori visa, căci... „poți împiedica pisicile să doarmă sau să mănînce; dar dacă le iei dreptul la visare, ele pier imediat...

François MAURIN



Imagine din filmul „Muriel"

CONSTRUCȚIA DRAMATURGICĂ ÎN TUDOR

de Aurel BARANGA

Întreaga noastră presă a consemnat valoarea indiscutabilă a filmului *Tudor*, subliniind calitățile regiei sau ale interpretării, ale fotografiei sau sunetului, reușita peliculei derivînd din îmbinarea armonioasă a tuturor compartimentelor servite cu exigență artistică majoră și contemporană. Vom întîrzia în rîndurile ce urmează asupra calităților scenariului, care rămîne după părerea mea baza ideologic-artistică a oricărui film — asta în pofida atîtor teorii ținînd de „noul val" al gîndirii cinematografice și care tind să ruineze scenariul sau să-i reducă rolul la proporțiile unui simplu pretext. O polemică prelungită cu un asemenea punct de vedere se demonstrează inutilă: a nega importanța scenariului echivalează cu zvîrlirea în aer a principiului epic în roman și rezultatele unui asemenea experiment sînt cunoscute. Deci, revenind, ni se pare că reușita filmului *Tudor* începe cu reușita scenariului gîndit nu ca o evocare de evenimente istorice, însăilate cronologic, ci ca o *dramă cinematografică* ce respectă fidel regulile dramaturgiei clasice. Mihnea Gheorghiu s-a apropiat de fondul tematico-ideologic al evenimentelor înarmat cu înțelegerea marxist-leninistă a istoriei. Să ne gîndim: un film *Tudor* putea fi realizat și acum treizeci de ani. Nu ne este greu să ne imaginăm cum ar fi fost prezentată mișcarea lui *Tudor* și a pandurilor săi atunci. Tributar viziunii istorice burgheze și unei interpretări denaturate sau unilaterale a faptelor, scenaristul ar fi rămas robit de „pitorescul" desfășurării evenimentelor, „pitoresc" exterior și de paradă, înecat în sosul unei viziuni gregare, gongorice și patriotarde. Filmul de astăzi demonstrează că scenaristul a adîncit momentul istoric și că l-a înțeles în lumina înfruntărilor sociale și de clasă. În lumina unei asemenea interpretări, materialul s-a înfățișat vast: veacul își clătina temeliile, țările romînești se aflau la răscruce, contradicțiile de clasă și sociale cunoșteau un moment ascuțit, de vîrf, starea țărănimii era deplorabilă, mizeria, foametea secerau nemilos, jaful exploatatorilor nu cunoștea margini, dorul de libertate al milioanelor și milioanelor de asupriți nu mai putea fi înăbușit. În asemenea momente masele își creează eroii ca pe o expresie a năzuințelor celor mai înaintate și a hotărîrilor de luptă. Vastitatea materialului înțeles și aprofundat prin prisma învățăturii marxist-leniniste cu privire la istorie, l-a condus pe scenarist la treapta *selecției* de unde faptele cronicii se convertesc în *destine omenești*. Iar conflictele omenești, *vehiculînd istoria*, au creat *conflictul* dramei.

Se poate face oricînd o paralelă — din punct de vedere dramaturgic, să ne înțelegem — între *drama istorică Tudor* și alte exemple ale genului, cum ar fi bunăoară „Vlaicu Vodă" sau „Apus de soare". Respectul față de legile de aramă, aristotelice, ale dramei, l-au condus pe scenarist la reușita unei dramaturgii care respinge ispita ilustrativismului sau a așazisei „fresce istorice" în spatele căreia nu o dată s-a ascuns neputința de a sintetiza o pagină de cronică într-o dramă umană. *Tudor*, fiind expresia unui conflict în care eroii își joacă viețile, *convinge* și nu *pledează*, emoționează și nu „explică", și face o reală, adîncă operă de educație patriotică, liberă de orice implicație anost-didatică. Omenescul eroilor vine nu dintr-o „umanizare" exterioară, excentrică faptelor povestite, ci din miezul fierbinte al conflictului. De aici o calitate insuficient relevată de presa de specialitate: lipsa schematismului în prezentarea eroilor filmului *Tudor*, fie că aceștia au o partitură amplă sau una restrînsă. Filmul face — cu privire la eroi — demonstrația că schematismul se naște atunci cînd neangrenat în conflict, neobligat de viață ca să-și releve trăsăturile, eroul este pictat „dinafară". Și în această din urmă ipoteză, oricît de bogată ar fi paleta dramaturgului, rezultatele rămîn aceleași: în locul unor oameni vii iau naștere niște fantoșe, mai minuțios sau mai sumar conturate, dar tot fantoșe de sub veșmintele cărora iese la iveală zegrasul. Absența unui conflict adînc și *obligat* — obligat în sensul ficțiunii artistice — conduce fatal ca o înșiruire de secvențe fără creștere și fără punct culminant, fără deznodămîntul artistic impus de conflict. Iar o asemenea plată înșiruire de scene nu poate suscita interesul publicului oricîte „pene" și lovituri de teatru ar interveni pe parcurs. Dimpotrivă, „loviturile de teatru" sînt în asemenea cazuri și mai supărătoare fiindcă fac apel la o naivitate pe care publicul nostru o refuză. *Tudor* fiind — cum repet — nu o evocare ilustrativă de evenimente și nici o „frescă istorică" — cu tot ceea ce acest termen implică negativ — ci o *dramă istorică*, aduce în prim planul atenției noastre un conflict uman veridic, trăit de eroi veridici în condiții veridice. La o asemenea treaptă, faptul istoric concret și ficțiunea fac o simbioză perfectă, imaginația scriitorului mergînd organic în spiritul istoriei. Astfel înțelese lucrurile, nu știu dacă scenaristul a găsit în documente episodul Tudor-Aristița. Sînt mai degrabă înclinat să cred contrariul. Dar cît de convingătoare apare această poveste în film, tocmai fiindcă era cerută de conflict. În „Război și Pace" există o idilă asemănătoare. Întrebat dacă faptul s-a întîmplat în realitate, Tolstoi a răspuns: „Nu știu, cred că nu. Dar dacă nu s-a petrecut de vină e istoria, fiindcă această dragoste trebuia să existe." Dincolo de aspectul butadei, se ascunde un adevăr mai profund: creatorul adevărat se demonstrează acolo unde completează artistic cu imaginația sa faptele vieții. A înfățișa realitatea nu înseamnă a o copia. O asemenea îndeletnicire meșteșugărească se soldează cu roade sărace. A înfățișa realitatea înseamnă a o înțelege în dialectica ei profundă. O asemenea sondă în viață scoate la iveală amănunte de o semnificație artistică superioară. Este cazul acestui episod Tudor-Aristița care, indiferent de valabilitatea lui istoric-concretă, îmbogățește viața eroului cu încă o dimensiune umană. Așa cum se desfășoară în film viața lui Tudor, drama lui Tudor, drama milioanelor de năpăstuiți ai acelei vremi, nu se putea termina decît cu sacrificiul vieții eroului. Dar moartea lui Tudor, adînc explicitată prin condițiile istorice care au produs-o nu naște în spectator un sentiment deprimant, de abandonare dezarmată. Dimpotrivă, sentimentul general este tonic, dătător de încredere și de speranță. Cauza lui Tudor a fost dreaptă și peste veacuri sacrificiul său și-a aflat răscumpărarea. Spre acest final patetic conduce organic întreg scenariul și în această lumină drama capătă proporțiile unei *tragedii optimiste*, gen propriu metodei realist-socialiste.

Lecțiile scenariului în discuție sînt multiple. Îmbinarea fericită a unei *dramaturgii clasice* cu elementele cinematografice moderne au dat posibilitatea creării unui film care-și respectă în primul rînd propriile sale legi: interesant, captivant, plăcut, emoționant. S-a văzut cu acest prilej încă un lucru: că nu există *film lung*. Lung este ceea ce e prost. Deși ține peste trei ore — durată excepțională în modern — *Tudor* n-a obosit nici o clipă. Se verifică deci încă o butadă: toate genurile sînt bune, în afara celui plicticos.

Reușita scenariului *Tudor* este nu numai o biruință a cinematografiei, ci a întregii noastre dramaturgii chemată să urce treptele măestriei și ale unei reale și profunde complexități artistice.

— Dragostea dintre Tudor și Aristița (Emanoil Petruț și Lica Gheorghiu) este integrată organic conflictului istoric.



cinema

DISCUȚII

LIMITELE GENULUI DOCUMENTAR

Undeva, printre gîndurile lui despre artă, Georges Braque consemna: „Progresul în artă nu constă în atingerea limitelor ei, ci în cunoașterea lor mai profundă". Se pare că acest adevăr incontestabil se pune cu acuitate și în fața documentarului romînesc. Înțelegerea judicioasă a limitelor genului, a eficienței lui politice și artistice, iată care ar trebui să fie, după părerea mea, principalele preocupări ale documentariștilor noștri. Dezbaterile plenarei lărgite a Consiliului Cinematografiei, dedicată problemelor filmului documentar, au reliefat succesele și eșecurile genului, tocmai în lumina acestor limite specifice.

Cred că orișice analiză, ori cît de sumară ar fi ea, nu poate porni decît de la o încercare de delimitare a genului, de stabilire a trăsăturilor lui specifice. Or, pentru aceasta, nu mai e nevoie să încercăm formule personale, ci doar să repetăm o definiție stabilită încă de părinții genului, definiție acceptată pînă azi, fără reticențe, de marea majoritate a realizatorilor de film documentar.

Filmul documentar reflectă fapte AUTENTICE — spre deosebire de filmul jucat sau de ficțiune care reflectă fapte VERIDICE. Cu alte cuvinte, dacă în filmul jucat tot ce se întîmplă POATE FI adevărat, în filmul documentar totul ESTE adevărat. Dar FAPTUL AUTENTIC nu determină singur specificul genului, el trebuie să fie reprodus pe peliculă în mod AUTENTIC.

Modalitățile reproducerii autentice a faptelor autentice în filmul documentar, iată una din problemele ce necesită încă dezbateri largi. (Am folosit deliberat formularea puțin bizară de „reproducere autentică" tocmai pentru a sublinia că mă refer la noțiunea fizică de reproducere fotografică și nu la noțiunea filozofică de „reflectare"). Ar fi bine însă ca de la început să facem o precizare. Problema nu rezidă într-o clasificare dogmatică: ce are voie și ce nu are voie să facă filmul documentar. Ea este în fond mult mai complexă și ar trebui, în principal, să ne ferim de verdicte definitive. Tocmai de aceea aș vrea ca rîndurile de față să nu fie luate decît ca un punct de vedere strict personal, și aceasta încă, — dat fiind că discutăm despre limite — în limita experienței mele actuale.

Din păcate, o problemă atît de complexă cum e aceea a modalităților reproducerii pe peliculă a faptelor autentice se simplifică mai întotdeauna la această alternativă schematică: filmare directă sau filmare prin reconstituire. Or, modalitățile reproducerii autentice sînt condiționate în filmul documentar nu numai de limitele tehnicii folosite, dar — și aceasta este cel mai important — și de înseși limitele genului. Este un fapt îndeobște cunoscut că aparatura complicată folosită la filmare creează la eroii filmelor noastre — care prin înseși limitele genului nu sînt actori — o psihologie specială, o reținere justificată care determină ca oameni autentici, cu buletin de identitate, filmați în situații adevărate, să nu pară de loc autentici. Ba dimpotrivă, uneori sînt atît de falși și stingheri în comportare, încît privindu-i pe ecran spectatorul însuși se simte jenat. Pentru că spectatorul, în mod intuitiv, este cel mai sever paznic al limitelor genului documentar. El nu va accepta niciodată decît acele fapte care au fost surprinse sau care ar fi putut fi surprinse pe viu, acele fapte care prin însăși esența lor sînt fapte sociale care se consumă social.

Mai explicit: spectatorul va crede mult mai curînd în emoțiile proiectantului unei centrale electrice în momentul primei încercări, chiar dacă el a fost filmat prin metoda reconstituirii, decît în emoțiile unui adolescent la prima lui declarație de dragoste, chiar dacă ea a fost filmată pe viu, cu aparatul ascuns. Pentru spectator metoda de filmare nu are nici o importanță, pentru el funcționează în primul rînd convenția. El știe că vizionînd un film jucat, vizionează un SPECTACOL și acceptă ca atare o declarație de dragoste a unui adolescent, chiar dacă e prost interpretată. Filmul documentar e însă un DOCUMENT și nu spectacol și ca atare nu va crede în declarația de dragoste a adolescentului, oricît de autentică ar fi ea, oricît de ascuns ar fi fost aparatul în momentul filmării. (Cu un corectiv: dacă înaintea episodului în cauză îi arăți felul în care ai filmat — deci tot document —, modalitatea în care ai reușit să te ascunzi și să surprinzi momentul de viață filmat).

Deci, limitele filmului documentar obligă la o portretizare realizată nu atît prin reflectarea gîndurilor și stărilor afective ale eroului, ci mai ales prin reflectarea gîndurilor și emoțiilor proprii ale autorului filmului față de erou.

Reproducerea autentică nu trebuie să fie un scop în sine, ci doar un mijloc (ce-i drept, foarte eficient), prin care autorul își comunică sentimentele și gîndurile sale. Operînd numai cu imagini autentice, fiindu-i deci interzisă invenția, filmul documentar se manifestă în zona esteticului doar prin selecție și asociație.

Mult discutatul curent „ciné-verité", absolutizînd valoarea autenticului, ajunge pînă acolo încît să conteste artistului dreptul de a se amesteca în procesul filmării, teoretizînd tocmai renunțarea la selecție și asociație. Renunțînd în fond la personalitatea artistului, metoda „ciné-verité" se lipsește tocmai de esența umană a reflectării, înlocuind-o cu reflectarea tehnică pe care o realizează aparatul de filmat și pelicula. În acest sens, consider metoda „ciné-verité" nu ca o modalitate estetică, ci doar ca o metodă tehnică de filmare. Polemizînd cu metoda „ciné-verité", Rossellini spunea într-un interviu acordat revistei franceze „Cahiers du Cinéma": „Tehnica a provocat în multe cazuri înstrăinarea oamenilor și dificultatea comunicării. Omul poate însă să nu se înstrăineze și să nu-și întrerupă contactul sufletesc cu semenii săi. Iată care este funcția artistului: să învingă lucrurile, să găsească noul limbaj."

Și tocmai de aceea ar trebui ca fiecare documentarist să-și înscrie ca motto la începutul fiecărui film, cuvintele unuia dintre întemeietorii artei lor, John Grierson: „Cred că oglinda pe care am vrea să o punem în fața unei societăți dinamice, care trăiește intens, nu este un lucru important... Mai importantă este dalta cu care trebuie modelată această societate... Aș vrea să folosesc filmul ca daltă, nu ca oglindă."

Mirel ILIEȘIU

Nota redacției

Considerăm că problemele ridicate în articolul de mai sus justifică și necesită — în cazul abordării lor concrete, cu referiri la filmele Studioului „Alexandru Sahia" — o discuție menită să aducă unele clarificări în ceea ce privește modalitățile specifice de creație ale documentarului.

DOCUMENTARUL

PREAMBUL

Pentru că revista noastră are de gînd să se ocupe sistematic de filmul documentar romînesc și străin, o întrebare de preambul apare imediat: în ce măsură vă interesează „documentarul"? Vă place mult, foarte mult, deloc sau „așa și-așa"? (Acesta din urmă fiind cel mai neliniștitor dintre răspunsuri, ca în dragoste.)

Fără a cădea în pesimismul unuia dintre cei mai „negri" regizori, dar dintre cei mai fascinanți, A. Hitchcock care nu a ezitat să spună: „Cum vreți ca o femeie să aibă plăcerea să vină din nou la cinema, dacă după ce și-a spălat vasele, vede pe ecran tot o femeie spălînd vesela?" — și nu e greu să înțelegem ce consecințe dezastruoase ar avea extinderea unei asemenea idei false și „negre" asupra vieții documentarului, artă care tocmai de femeia spălînd vesela nu se ferește — fără a cădea deci într-un asemenea pesimism, nu pornim rubrica noastră nici sub faldurile unui entuziasm orb. Relațiile dintre public și documentar — și pe noi, fără jenă estetizantă, aceste relații ne interesează în deosebi — nu sînt sublime. Imaginea unei mulțimi de cinefili care să „se dea în vînt", să alerge după un bilet în plus la o gală de filme documentare nu e, deocamdată, o imagine de un „realism tulburător", cum se zice. La întrebarea — cheie, cu care debuta articolul acesta, tare ne e teamă că multe dintre răspunsuri ar intra în categoria pe care, în paranteză, o notăm drept cea mai neliniștitoare. De ce-ar fi neliniștitor ca documentarul, ca gen, să vă placă „așa și-așa"? Nu vrem să intrăm în labirintica problemă, a gustului. E un labirint cu prea multe zone de întuneric, cu coridoare prea răsucite, cu prea multe păienjenișuri, la capătul cărora „taie și spînzură" o majestate la care noi, tot de la bun început, declarăm că nu avem de gînd să ne închinăm. Lăsînd metafora și polemica etern iritantă („de gustibus...") de-o parte — trebuie spus că în numele gustului se perpetuează prejudecăți peste prejudecăți, trecem miopi pe lîngă infinite frumuseți ale vieții și deci ale artei. Acceptarea „așa și-așa" a documentarului ne neliniștește prin carența pe care o mărturisește — carența în a simți viața, gustul vieții. Și fără acest gust al vieții — cu totul altceva decît pedestrul arbitrar: „dragă, nu e genul meu", „dragă, nu-mi place"... etc. etc. — a discuta despre documentar, ca și despre oricare artă, devine imposibil.

Dar să nu fim absoluți și să recunoaștem că există unele condiții obiective pentru asemenea tratare „subiectivistă" a genului nostru. Există, în primul rînd, o problemă de psihologie a spectacolului. Documentarul — imediat pare-se după pogorîrea lui Adam și a Evei pe pămînt, printr-o lege nescrisă a responsabililor cinematografiei — a fost clasat ca programare între jurnalul de actualități și filmul propriu-zis. Pare o chestiune formală, dar dacă privim mai atent (obligație majoră pentru cinefili) vedem că ea are implicații foarte importante în psihologia spectatorului. „Jurnalul" este în ochii lui ziarul necesar, care-te-pune-la-curent. Filmul e lectura propriu-zisă, obiectivul nr. 1, cartea-care-se-așteaptă. Documentarul — ce e, ce caută? Am tradus situația în termeni literari, o mai putem echivala și în termenii celuilalt vast domeniu de sensibilitate populară, sportul. Jurnalul e „deschiderea", meciul de juniori, filmul e „vedeta cuplajului". Documentarul e proba de intermezzo: călărie, ciclism, dirt-track, în pauza dintre „deschidere" și „vedetă". Oricum echivalăm situația, documentarul e un punct de tranzit (cine nu știe cum zboară impresiile într-o gară?) între un spectacol de interes natural — jurnalul — și un altul de interes maxim — filmul. Transportul acesta de interes artistic, schimbarea de dispoziție a spectatorului se face exact în timpul, pe teritoriul celor 10—15 minute ale documentarului, ceea ce grevează hotărîtor asupra forței lui de comunicare cu ochiul și deci, memoria spectatorului (mă feresc să spun „suflet", pentru a nu fi prea patetic.) Atît de hotărîtor grevează „întîmplarea" aceasta, „destinul" genului, încît chiar cînd documentarul e decuplat de filmele artistice (vezi ceea ce se numește „program de filme documentare" la „Timpuri Noi") și rulează de sine stătător, critica însăși tace și nimeni — fie acest nimeni 2 spectatori la 100 — nu știe ce se ascunde sub acest termen: „program de filme documentare". Mergem pe bulevard și vedem: nu găsim la *Căpitanul Fracasse*, intrăm la „Timpuri Noi", poate dăm de vreo călătorie în Mozambic..." Filmul geografic de cele mai multe ori album oarecare de ilustrate, ca, dintre cele mai recente, acele „Imagini din Atena" ale unui studiou budapestan, date în deschidere la „Nava" lui Jerry Lewis — este cea mai simpatizată dintre speciile genului, după statisticile personale; în ochii celor mai mulți, filmul geografic se confundă cu documentarul, ceea ce mi se pare interesant pentru problema noastră psihologică: în timpul transferului de interes — de la secvențele „Actualității" la film, de la, să zicem, culesul viilor în Moldova la *Ultimul tren din Gun-Hill* — imaginile geografice, prin ilustrativismul lor fără probleme, convine cel mai bine dorinței de relaxare proprie acelei clipe dinaintea efortului principal, îndreptat, firește, spre Film; orice solicitare estetică, complicată, vizînd mai departe decît un ilustrativism normal — și documentarul vizează o asemenea solicitare — se lovește de această „pasivitate" spirituală dinaintea Filmului.

Filmul. Ficțiunea. Cu F mare. De aici începe cel de al doilea lanț de „condiții obiective" cu care are de luptat documentarul. Există o mare prejudecată — și nu numaidecît în sens peiorativ — a ficțiunii. La „film", mai intens ca în orice artă, publicul crede extraordinar în „povești", în peripeții, în ceea ce este cu „actori", în ceea ce „nu s-a mai văzut și nu s-a mai auzit" — și mai mult ca sigur are dreptate. La cinematograful hidrocentralei de pe Argeș am asistat la rularea *Misterelor Parisului*; sălița din Căpățîneni era arhiplină, privirile scînteiau mai puternic decît bijuteriile contesei, urmărind lupta lui Jean Marais în canal, cu apa pînă la piept. Iar în public erau oameni care căraseră mașini pe pante de munte cu o înclinație de aproape 90 de grade! Ei bine, Jean Marais îi fascina, deși ei fuseseră mai „eroi" decît tot ce inventase Eugène Sue. Atîta nevoie de ficțiune există. În schimb, *4000 de trepte spre cer*, film „de-al lor", documentar despre ei, „le-a plăcut" (aprecierea sinceră, însă scurtă, laconică) „i-a interesat" — dar e de netăgăduit că au privit admirabila reușită a lui Titus Mesaroș cu alți ochi decît aventurile marchizului parizian. Fiindcă pentru ei, cele *4000 de trepte* erau prea adevărate, prea „trăite" și prea apelau la intimitatea muncii lor, — ca să-și poată închipui că ei, cu faptele lor, pot învinge prestigiul ficțiunii. Aceasta e prejudecata antrenată de ficțiunea prestigioasă: se admite greu că realitatea, Noi — cu macaralele și florile noastre, cu energia electrică și copiii noștri — putem rivaliza cu Fracasse și Kirk Douglas în Vikingii. Se admite greu că documentarul „științific" al lui Ser-

ci
ne
ma

CRONICĂ

giu Nicolaescu, Primăvară obișnuită, una din cele mai încîntătoare producții „Sahia" — în deschidere la Plaja, — era mai bun, mai interesant, în esență mai emoționant decît filmul lui Lattuada. Florile (adăugați și fantasticul balet al peștilor din Povestirile Mării Negre ale Donei Barta — premiat la Veneția — film de asemenea aparent „științific") trăiau desnădejdea, speranța, amorul, bucuria, fără nimic din melodrama franco-italiană, ne duceau direct la o adîncă poezie omenească — dar „ochiul" aștepta Plaja, Martine Carol și Raf Vallone... Există un ochi pentru documentar — altul pentru Film, pentru imaginativ.

Nu sîntem partizanii formulei naiv jurnalistice: „Realitatea depășește ficțiunea". Nu. Arta ar fi foarte săracă, dacă s-ar lipsi de măreția Invenției. Adevărul e mult mai optimist: în fiecare clipă, granița dintre Ficțiune și Realitate devine tot mai suplă, realitatea tot mai insolită (recitiți-l acum pe Jules Verne!), Ficțiunea tot mai terestră („camera liniștei" cosmonauților). Se petrece un fenomen osmotic, surprins, aproape la valoarea unei metafore, de Mirel Ilieșiu în documentarul său consacrat rețelei noastre electroenergetice. La un moment dat, în „pateticul" filmului, postamentul ca o gheară a unui utilaj, capătă, în sunetele unei orgi, poezia mîinii pe o claviatură. O turbină electrică, învîrtindu-se, se transformă într-o balerină zveltă, albă ca un vis al materiei, al tehnicii.

Documentarul e chemat — prin forța cu care poate selecta și impune realitatea, strict realitate — să atingă nu Ficțiunea (încercare vană), ci emoțiile Ficțiunii. Mai mult: ne poate da, probabil că primul dintre genurile filmului, conștiința Poeziei din fiecare gest uman constructiv — căci ce e reportajul dacă nu gest și semnificație? Și care e țelul etern al artei, dacă nu captarea poeziei? Documentarul e Artă, e Film. Același „ochi estetic" trebuie să se deschidă asupra lui și asupra Măriei Sale Filmul. Am vrea să contribuim la formarea acestui unic „ochi" ciclopic, al cinefilului. Revedeți — cu voia D.D.F.—ului — Sena a întîlnit Parisul, Primăvară obișnuită, 4000 de trepte spre cer, alergați la noul film al lui Sergiu Nicolaescu, Memoria trandafirului, mai repede decît la Șeherezada (glumesc!) — și să depășim acest preambul prea psihologic.

Radu COSAȘU

VIAȚA SPORTIVĂ

În 1963 — anul în care „noul val" francez, de mai-nainte obosit se destrăma fără prea mari ecouri, — Cannes-ul aplauda *This sporting life* (*Viața sportivă*), producție ținînd de acel curent denumit „free-cinema". Realismul cinematografic englez își dovedea cu această ocazie vigoarea, certificatul necesității printr-un film de observare lucidă și critică a vieții. Regizorul Lindsay Anderson, unul dintre stimulatorii „cinematografului liber", dă cu această tragedie contemporană una din adevăratele și profundele valori ale celei de-a șaptea arte.

Ca mai toate filmele realizate de cei din gruparea „free-cinema", și *Viața sportivă* este o ecranizare (sursa — al treilea roman al lui David Storey, scriitor care a împlinit anul trecut 30 de ani și aparține acelei generații de „angry young men" (tineri furioși).

Interesul cu care sînt investigate diferite medii din Anglia contemporană în proza sau teatrul, „tinerilor furioși", a trecut ca o caracteristică definitorie, în producțiile noii orientării cinematografice. Atmosfera și eroul *Vieții sportive* sînt tipice pentru această literatură (deci și pentru filmele inspirate de ea). Același oraș englez de provincie, cu simetria sa obsedantă, aceleași vieți amare ale unor oameni care au înnăbușit în ei tot ce este aspirație, ideal, același music-hall de sîmbătă seara și aceeași plictiseală de duminică dimineața. „Mirajul" din acest orășel îl reprezintă o echipă de rugby (scriitorul însuși fusese silit, pentru a urma bele-artele, să semneze un contract ca jucător profesionist de rugby). Pentru a ajunge „at the Top" (în vîrf) emblema clubului este una din căile cele mai sigure.

Cu această țintă finală intră personajul central al filmului (Frank Machin) în „viața sportivă". Noul arivist nu mai poartă haina onorabilității. Societatea capitalistă a zilelor noastre l-a dezbrăcat de „bunele maniere" și l-a făcut să se arunce, cu pumnii și cu genunchii, în lupta pentru existență. „Am întins mîna și mi-am luat singur ce-am vrut", spune undeva Frank, vrînd să se explice. Dar întreg filmul și mai ales finalul demonstrează eroarea fundamentală a acestui pseudovictorios. Frank Machin a găsit „vîrful" în mocirla unui gazon și în brutalitatea unor oameni mînjiți cu noroi (secvența, filmată cu încetinitorul, este remarcabilă prin felul cum surprinde și dezvăluie gîndurile lui Frank). Nu și-a „cucerit" un loc aici prin energia și forțele sale fizice (cum își imaginase la început). A fost doar cumpărat pentru o mie de lire sterline. N-a cîștigat bătălia cu societatea, a fost învins de ea. A rămas un suspendat, un declasat, un „maimuțoi de rugbist" între lumea cinstită și truditoare a minerilor din rîndul căreia provenea, dar unde nu se mai putea întoarce și lumea stăpînilor, pentru care nu este altceva decît marfă vie.

Dragostea pentru Margaret, gazda sa, amplifică drama personajului. Frank Machin nu a fost atît de abrutizat încît să nu mai cunoască chemarea iubirii sincere. A uitat (sau n-a avut timp să-nvețe) gingășia. Cu atît mai mult cu cît are lîngă el o femeie pe care aceeași societate a îmbătrînit-o sufletește, a făcut-o să trăiască doar din trecut, din amintirile unei căsnicii destrămate prin moartea soțului.

Regizorul a știut să povestească cursiv și echilibrat printr-un procedeu cinematografic folosit nu de puține ori fără artă, întoarcerea în timp flash-back-ul. În *Viața sportivă*, retrospectivele au acea încărcătură emoțională care să poată duce înainte filmul. Ele nu sînt simple episoade disparate, au o dinamică interioară, o semnificație care se conjugă cu linia fundamentală de dezvoltare a acțiunii. Filmînd în planuri scurte și montînd ritmat flash-back-urile, regizorul le-a potențat funcțiile dramatice găsind astfel cheia pentru evitarea monotoniei.

Tonul tragic, de bună calitate, antimelodrama a fost linia pe care i-a condus regizorul pe cei doi principali interpreți: Richard Harris (Marele Premiu de interpretare masculină pentru rolul lui Frank Machin — Cannes, 1963) și Rachel Roberts (Margaret). La Richard Harris se observă un studiu atent, subtil al personajului, a atitudinii pe care o are acesta în viață. Degajarea amestecată cu stîngăcie, impertinența cu naivitatea, brutalitatea cu delicatețea, iată cîteva trăsături contrare din care e definit Frank Machin, de Richard Harris. Cuplul Richard Harris — Rachel Roberts alcătuiește una din cele mai antisentimentale perechi de îndrăgostiți (în sensul evitării dulcegăriei și a prostului gust). Harris a găsit în partenera sa o actriță inteligentă, cu simțul nuanțelor, cu o delicatețe gravă, un gen de Simone Signoret a ecranului britanic.

Al. RACOVICEANU



Un cadru atotgrăitor pentru dramatica poveste de dragoste a lui Frank (actorul Richard Harris) și a Margaretei (Rachel Roberts).

ci
ne
ma

CRONICA

SWIFT ÎN EASTMAN COLOR

Niciodată nu mi-aș fi imaginat „Călătoriile lui Gulliver" altfel decît desenate în peniță subțire, cu o cerneală vitriolată de spiritul incisiv al marelui ironist. Și, în orice caz, într-o viziune acuzată de alb-negru (nu un univers psihologic naiv dihotomic dar cu atît mai puțin unul baroc, agresiv multicolor).

Ceea ce ne oferă studiourile americane este o versiune primitivă, redusă la dimensiunile unui basm-bomboană fondantă — destinată copiilor de vîrstă preșcolară (pentru că cei care au învățat să citească vor apela, de bună seamă, la sursa literară evoluată, refuzînd acest album de ilustrații didacticiste cu pretenții de „realism"). „Amănuntele de viață" cu care vor să pudreze cineaștii americani fantasticul „Călătoriilor": orașul de baștină al lui Gulliver zugrăvit pe ecran ca un tîrg pestriț, logodnica, o fată voluntară cu apucături de precupeață etc., nu fac decît să compromită realismul critic al operei care-și ia drept cadru convențional, doar pentru o mai liberă vivisecție socială, tărîmuri imaginare. *Cele trei lumi ale lui Gulliver* (de fapt sînt două pentru că cineaștii, din motive de economie au eliminat-o pe a treia, păstrînd-o totuși în titlu) devin, pentru cunoscătorul operei lui Swift, adevărate infernuri ale ignoranței și inculturii cu care slujitorii celei de a șaptea arte s-au apropiat de literatura clasică. Spiritualele replici ale lui Swift sună în gura eroilor — personaje naive, de operetă, cu surîsuri dulcege gen reclamă pentru pasta de dinți —, fraze repetate papagalicește, evident, golite de orice urmă de umor. Ridicola „localizare": orientalizarea costumelor liliputanilor, occidentalizarea decorurilor din Țara uriașilor, în genul unui ev mediu de curte galică etc., jignește nu numai stilul, particularitatea operei literare, memoria unui clasic, dar chiar și bunul gust al spectatorului fără pretenții de confruntare a filmului cu cartea celebră. Ce să mai vorbim de sarcasmul swiftian, drăcesc, umorul subtil, cerebral, care a deschis literaturii engleze anticonformiste secolul ei de aur!

„Digest"-ul multicolorat în viziunea Columbiei (viziune care nu diferențiază operete de tipul lui *Tom Degețelul*, de satira acidă în genul „Călătoriile lui Gulliver") e tot atît de departe de rafinatul original literar, cum e dinamismul celei de a șaptea arte față de fotografia înțepenită „à la minut".

Swift nu are nimic cu „20 Century Fox", „Paramount" sau alte case de această celebritate, fie că producătorul îl tălmăcește într-un desen animat greoi (ca acela prezentat cu doi ani în urmă pe ecranele noastre, dar incomparabil mai inteligent decît recentul film), fie că îl înscenează costisitor pe vaste platouri animate de figurații tembele. Trucajele sînt rudimentare și-ți dau nostalgia feeriilor de odinioară ale lui Méliès. Cinematograful n-a progresat prea mult nici sub raport tehnic, nici artistic — îți vine să exclami văzînd aceste „lumi" infantile de carton. Dacă ar fi trăit marele umorist, ar fi fost tentat, desigur, să le joace o farsă pigmeilor inculți: să parodieze cu un zîmbet disprețuitor, fiecare din tentativele lor naive de „tălmăcire" cinematografică la nivelul unei cărți poștale colorate de bîlci. S-ar fi adăugat probabil artei universale o nouă valoare de talia „Gulliver"-ului!

Dacă ar fi trăit marele umorist!

Alice MĂNOIU

1 **Gulliver — în versiunea casei „Columbia", interpretat de actorul Kerwin Mathews** (Cele trei lumi ale lui Gulliver)

2 **Un moment de „lucru" în atelierul fotografic al lui Haber** (Foto Haber)







3 **Raisa Nedașkovskaia și Aleksandr Zbruev, cuplul primăvăratic și neliniștit din filmul regizorului Vadim Derbenev** (Călătorie în Aprilie)

4 **Înt... nes... act... (Er...**



HOȚUL DE LA SAN MARENGO

O echipă destul de numeroasă de cineaști germani, reprezentată prin scenariștii Maurycy Janowski, Günter Prodöhl și regizorul Günter Reisch, localizează în chip artificios subiectul noii comedii, undeva în Italia și anume în localitatea turistică San Marengo, satirizînd cu acest prilej aspecte cunoscute ale modului de viață occidental.

Conflictul ticluit în genul jocului de copii „Hoții și vardiștii" este repartizat de la început pe două planuri reprezentînd puternice contraste între personaje ale căror evoluții se ghicesc dintr-o dată. Tabăra hoților este reprezentată prin teribilul as al spargerilor elegante, invincibilul Cesare, un tip înzestrat de scenariști cu maniere mondene rafinate, cu nebănuite calități artistice și de seducțiune. Acolitul acestuia reprezintă un clișeu demodat al subalternului supus și ascultător, care în timpul spargerilor acordă o asistență calificată „operațiilor chirurgicale" ale maestrului, iar în condițiile confortabilei odihne din închisoare devine un indispensabil valet de interior.

În tabăra „vardiștilor", aflată în permanentă hărțuială cu adversarii care-i păcălesc, întotdeauna, îl găsim pe Antonio, o caricatură clasică a șefului de poliție mărginit, ambițios, răzbunător și veșnic înșelat de o consoartă frivolă în duplicitate amoroasă cu hoțul galant și pe cei doi principali agenți secreți ai săi, al căror comic se realizează la modul simplist numai prin contrastul fizic. Între prima tabără — tratată de autori cu bunăvoință și simpatie vădită — și a doua, desenată cu ironie și sarcasm, intervine acțiunea-tampon a oficialităților orașului. În afara cîtorva momente reușite ca „operarea" safe-ului sau dialogul hoțului cu polițistul încornorat, comedia trece în farsă burlescă adeseori gratuită. Scenele fluctuațiilor amoroase ale lui Cesare și Cleopatra de un gust și un haz îndoielnice, dezavantajează pe înzestrata actriță cehoslovacă Valentina Thielová care își dă concursul la această comedie. Partenerul său, Horst Drinda realizează mai mult ca date fizice personajul. În celelalte roluri, Kurt Rackelmann, Helga Piur, Wolf Kaiser, Vera Oelschlegel, Willi Schrade sau Gerry Wolff fac eforturi prea vizibile să pară cît mai meridionali în înfățișare și temperament.

Ion MIHU

ci
ne
ma
CRONICA

NELINIȘTITUL APRIL

Un film ratat cu talent e întotdeauna mai simpatic decît o reușită înghețată.

Călătoria la care ne invită noua producție a studiourilor din Chișinău are farmecul și surprizele inerente oricărei explorări pe terenul accidentat al debutului.

Căci debutant în regie e și Vadim Derbenev — în ciuda notorietății și titlului de Artist emerit al R.S.S. Moldovenești, cucerite ca autor al imaginii filmelor Atamanul Codru, Cîntec de leagăn și Un om merge după soare, ca și — în viață — eroul său, ucenicul-gazetar Costică.

Debarcat pe o noapte cețoasă de pe vaporașul „Hortensia" pe un mal pustiu al Nistrului, un flăcăiaș pornește spre livezile colhozului din Lăzureni, spre satul unde a fost trimis de facultatea de ziaristică din Chișinău, să ia primul „contact cu terenul". Dar straiele și limbajul lui impertinent de „bulevardist" nu sînt menite să-i atragă încrederea colhoznicilor. Că în spatele acestei bravade se ascunde o inimă sinceră și entuziastă, n-o va pricepe decît Maria, frumoasa fată a lui Badea Efim și... spectatorul.

Cu o vădită și romantică părtinire față de eroul lor, autorii îl înzestrează pe Costică și cu puterile magice ale fanteziei și cu acele — mai concrete — ale superiorității fizice. Poet și „spadasin", acest Fanfan în bluzon cu fermoare are mai curînd farmecul și spontaneitatea interpretului — talentatul Aleksandr Zbruev — decît o veritabilă consistență umană.

Fragilitatea construcției dramatice este agravată de rupturile de stil ale regiei, în care alternează cu cea mai dezinvoltă ușurință momente de narațiune „cuminte" și frenetice expansiuni lirice, totul agrementat ici și colo cu „numere de atracție", ca aparițiile vodevilești ale unor mușchetari de la țară sau — în visul lui Costică — parodierea cu rezultate inegale a stilului de desen animat practicat de „Soiuzmultfilm".

O predilecție puțin prea marcată pentru virtuozități plastice — tulburătoarele peisaje scăldate de lună, filmate cu filtru roșu, sînt fără discuție remarcabile — trădează profesiunea anterioară a regizorului. Dar am fi din cale afară de ingrați dacă am disprețui pentru aceasta momentele de desfătare poetică și plastică prilejuite de acest film neliniștit, inegal, febril și proaspăt ca însuși furtunosul April, ca însăși tinerețea.

Ana ROMAN

FOTO HABER



Foto Haber debutează cu o mare surpriză: regia este semnată de către popularul actor Varkonyi Zoltan (neuitatul protogonist al *Ultimei aventuri a lui Don Juan*) și trebuie spus că noua ipostază i-a convenit de minune artistului care a realizat un remarcabil film de aventuri.

Pe o liniștită stradă (poate budapestană) există un atelier fotografic în care, evident, totul se desfășoară sub aparențe banale și nu întrezărești vreo relație în stare să-ți creeze suspiciuni pînă în clipa cînd, spectator cumsecade, te simți „amestecat" într-o acțiune de mari proporții. Spun „amestecat" deoarece identifici pe ecran situații și personaje firești și pare că ești continuu solicitat să intervii, să-ți dovedești opiniile. Rar un film de aventuri cu un scenariu atît de bine echilibrat în care, după cele mai bune legi ale construcției dramatice se urmărește, nu atît o succesiune de momente neprevăzute, nu o rostogolire senzațională de „chei" și de „mistere", ci compunerea unei atmosfere veridice, credibile în care subiectul polițist se insinuează discret și crește, logic, pînă în finalul unor revelații tulburătoare. Rar un film de aventuri de o asemenea maturitate dramaturgică, cu un dialog atît de viu ca *Foto Haber*.

Eroul filmului, Csiky Gabor un preot care a stat la închisoare pentru niște delicte străine de lumea sfinților, intră, prin intermediul unor „colegi" de detențiune (imediat după ce e eliberat) într-o bandă criminală organizată sub pașnica firmă a unui atelier fotografic. Abil, Haber, patronul atelierului a „pus pe picioare" o întreagă rețea de bandiți cu care ambiționează să intre în posesia unor planuri de însemnătate capitală, solicitate de puteri străine. Csiky participă la atacul întreprins de bandă în vila unui mare savant, și capătă încrederea deplină a lui Haber care nu încetase să-l suspecteze pînă atunci. Csiky întîlnește în laboranta Any (interpretată de Ruttkai Eva) o ființă plină de sensibilitate, terorizată de bandă și în orice clipă gata să se despartă de viața pe care o duce. Banda e prinsă datorită celui mai „fanatic" membru al ei, Csiky (interpretat de Latinovits Zoltán) care este... ofițer de securitate și prin inteligența lui a reușit să contribuie la neutralizarea unor elemente primejdioase.

Am „denunțat" intriga filmului convinși că în *Foto Haber* rămîn alte zeci de episoade pline de interes care îl vor captiva pe spectator. Filmul este realizat după un scenariu scris de Erdői Janos, Radvanyi Deszö și Szemes Mariann. Muzica: Hidas Frigyes. Imaginea: Hildebrand Istvan.

Producție 1963 a studiourilor Hunnia din Budapesta, *Foto Haber* se înscrie printre recentele reușite ale filmului maghiar.

Gh. T.

4 Într-una din rarele ieșiri din mansardă, prizonierii se întîlnesc cu un grup de partizani italieni. În centrul fotografiei actorul Serghei Bondarciuk, interpretul sergentului sovietic (Era noapte la Roma)



ERA NOAPTE LA ROMA



Îl regăsim, în *Era noapte la Roma* pe Roberto Rossellini? Da, în ideea generoasă a filmului (solidaritatea umană în fața fascismului) în recompunerea minuțioasă a atmosferei (a străzilor, curților și caselor Romei, toate apăsate de acel tragic sfîrșit de război), în compoziția cinematografică echilibrată, în linia clasică, sobră pe care a condus filmul. Nu, în modul de prezentare și de rezolvare al unora dintre personaje (Rossellini se numără, alături de cunoscutul scriitor și critic Sergio Amidei, printre autorii scenariului), în soluțiile ușor melodramatice din partea finală a filmului, în ritmul, uneori prea lent, de desfășurare a acțiunii.

Personajele principale ale filmului semnificativ alese (un sovietic, un american și un englez toți militari, evadați din lagăr) trăiesc într-o mansardă din Roma ultimele zbateri ale războiului. Prilej de a-i explica — o dată cu faptele din jur — pe eroii înșiși. Fără a opera cu un univers închis (cei trei evadați sînt în legătură, prin gazda lor și prin logodnicul acesteia, cu mișcarea de rezistență italiană). Rossellini își construiește aproape în întregime prima parte a filmului, pe situații și dialoguri menite să dezvăluie firea, felul de a fi al personajelor. Reușita este numai parțială. Doi dintre eroi (militarul sovietic și cel american) sînt descriși mai mult prin trăsături de caracter și din obiceiuri specifice popoarelor respective, dar mai puțin ca individualități, ca oameni aflați într-o situație dată. Dacă Serghei Bondarciuk (interpretul sergentului sovietic) a salvat personajul de la o anume uscăciune și rigiditate (cîtorva momente ale filmului — cîntecul de pe acoperiș, clipa de rămas bun, — Bondarciuk le sporește prin jocul său, emotivitatea). În schimb, Peter Baldwin (ofițerul american) nu a găsit cele mai bune soluții pentru a depăși stereotipia reacțiilor sufletești ale eroului. Mult mai nuanțat ca personaj, descris în evoluție și pe o mai lungă durată de timp, maiorul englez i-a oferit actorului Leo Genn prilejul de a înfățișa (o face, de altfel, cu o deosebită măestrie), un caracter complex. Convingătoare, bine sugerată este și calea parcursă de eroină de la indiferența contrabandistei și egoismul îndrăgostitei, la capacitatea de a se solidariza cu cei din jur. Fata aceasta trăiește o adîncă dramă a înțelegerii (Giovanna Ralli, interpretă de o mare sensibilitate, se dovedește foarte bine aleasă pentru acest rol).

Neizbutind întru totul în ceea ce privește conturarea personajelor, Rossellini este excelent atunci cînd zugrăvește medii sociale. *Era noapte la Roma* poate fi apreciat în această privință ca o deosebit de valoroasă cronică de moravuri. Rînd pe rînd, lumea străzii — mici contrabandiști, prostituate, sergenți, pierde-vară — aristocrația italiană (din palatul unde se refugiază doi dintre evadați) sau biserica (altă ascunzătoare a fugarilor) sînt investigate cu luciditate de Rossellini (deși în ultimul mediu autorul n-a rezistat unor înclinații pioase). Un minimum de cadre îi sînt necesare regizorului pentru a fixa universuri variate, interesante, cu detaliile lor semnificative, cu evoluțiile sau involuțiile tipice. Observatorul realist din Rossellini și-a spus astfel un cuvînt hotărîtor în film.

Fără a avea strălucirile de odinioară (să amintim remarcabilul film de război *Paisa*, din 1946), *Era noapte la Roma* este o lucrare semnificativă pentru umanismul rossellinian și de o indiscutabilă ținută artistică.

Răzvan POPOVICI

cinema PROFIL

un monumental: George CALBOREANU

O expresie sobră, profund omenească, într-un moment de autentică tragedie (în rolul Todor baci din Lupeni 29).



Artist al poporului, actor al Teatrului Național din București, George Calboreanu a intrat în film cu toate privilegiile interpretului consacrat și iubit de public; personalitate marcantă în lumea spectacolului teatral și cap de afiș. Îl admirăm și pe ecran așa cum îl admirăm pe scenă, văzînd întotdeauna în el *Actorul* — cu știința lui de a pune în valoare replica și dialogul, cu simțul său acut al spectacolului, cu intuiția momentului care trebuie reliefat și a scenelor care se cer jucate „în surdină", cu priceperea de a da expresie fiecărei mișcări. Nu este interpretul care „se ascunde" dincolo de masca unui caracter deosebit de toate celelalte jucate pînă atunci, nu simte nevoia de a-și deghiza chipul, atitudinile, vocea, expresiile; dimpotrivă, aduce în fiecare rol, în fiecare apariție, aceeași forță, aceeași vitalitate cu timbru aparte, după care îl poți recunoaște îndată. Rămîne întotdeauna, ca să folosim o definiție dragă lui Brecht, „cel care arată"; și, putem adăuga, el „arată" ceea ce rolul îi cere să demonstreze cu pasiune și sinceritate.

Însușirea care îi definește cel mai pregnant personalitatea este forța, energia. Maestrul Calboreanu pare creat pentru marile roluri tragice și pentru a însufleți încleștările cele mai dramatice. De aceea, în teatru, realizările lui cele mai însemnate se leagă fie de roluri istorice, fie, poate în mod și mai definitoriu pentru talentul său, de personajele vulcanice, nestăpînite, din dramaturgia rusă — negustorul Knurov din *Fata fără zestre* și mai ales inegalabilul, neuitatul Egor Bulîciov din spectacolul Naționalului bucureștean. Această energie care pe scenă pare inepuizabilă este admirabil transmisă de o voce puternică, joasă, cu volum foarte amplu, bine lucrată — o voce de neconfundat, după care identifici îndată experiența și temperamentul actorului.

În cinematografie, George Calboreanu și-a realizat rolurile cele mai însemnate în colaborare cu tînărul regizor Mircea Drăgan. Există, fără îndoială, afinități trainice între stilul interpretativ al maestrului Calboreanu și modalitățile cinematografice ale lui Mircea Drăgan. Acest regizor manifestă o preferință clară pentru actorii cu renume, căliți printr-o îndelungată experiență scenică; genericele filmelor lui sînt întotdeauna bogate în nume de prestigiu. Iar actorul a găsit în filmele tînărului regizor cîmp liber pentru a-și manifesta energia. Poate că în alte decoruri, mai puțin spectaculoase și în contextul altor acțiuni, mai nedramatic construite, patosul jo-



cinema INTERVIU

„TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÎNEȚE ȘI VIAȚĂ FĂRĂ DE MOARTE"

Îți trezești amintirile și rînd pe rînd revezi imaginile pline de dramatism din *Rebecca*, retrăiești, alături de Laurence Olivier, tragedia prințului Danemarcei, străbați drumurile Parisului cîntînd o dată cu eroii filmului *Sub acoperișurile Parisului*, revezi chipul blînd al unui soldat în pragul clădirii detașamentului și-i auzi vocea repetînd parcă pentru tine: „Liniște, Ceapaev gîndește!" privești apoi zîmbetul dureros al lui Chaplin, sau auzi strigătele de spaimă ale lui Abbot și Costello în *Casa cu fantome*.

Piese de arhivă? Poate. Dar dacă sînteți tentați să asociați arhiva cu bătrînețea, atunci nu. Aici, în această filmotecă vie, se află mii de vieți înscrise pe zeci de mii de metri de peliculă.

Numărul celor mai bune filme realizate în lumea întreagă de-a lungul anilor depășește numărul existent în arhiva noastră națională. Relațiile pe care le avem cu toate celelalte arhive ale lumii și ritmul achizițiilor (numai în anul 1963 au fost cumpărate alte 73 de filme vechi) ne îndreptățesc să sperăm că în curînd vom obține

cului său nu și-ar fi găsit locul. Regizorul, ca și actorul, vede în film în primul rînd o artă a spectacolului (Drăgan a mărturisit și a argumentat de mai multe ori teoretic această convingere) oferind într-adevăr publicului momente de mare spectacol.

În *Setea*, Calboreanu a făcut din bătrînul Gavrilă Ursu o apariție monumentală. Șef al unei familii țărănești patriarhale, care caută să se izoleze și să-i izoleze și pe cei pe care îi conduce de frămîntările vremii, eroul a căpătat în interpretarea acestui actor demnitatea unui șef de trib. Un contrast foarte interesant rezultă din asocierea ideologiei nonviolenței, a pasivității, cu temperamentul viguros al interpretului. Întreaga forță explozivă a personajului se concentra sub aparența calmului și blîndeții creștine. Acțiunile și cuvintele bătrînului căpătau o densitate neobișnuită; elanurile și frămîntarea lui lăuntrică erau împinse pe planul subtextului pînă aproape de deznodămîntul tragic. Și cu atît mai violentă, mai dureroasă, era izbucnirea durerii, în fața fiului ucis. Calboreanu descria astfel tragedia unei credințe greșite. Fermitatea și sinceritatea actorului dădeau o dimensiune nouă personajului atît de complex gîndit de Titus Popovici.

În *Lupeni 29*, partitura oferită de rol era mai simplă, lipsită de contradicții, între aparența și esența rolului, dar tot atît de generoasă, în raport cu datele interpretului. Calboreanu reprezenta din nou pe capul unei familii numeroase, de data aceasta însă de mineri, avînd de înfățișat un personaj popular, repezentare vie a tradițiilor muncitorești. Rolul era mai puțin dezvoltat în scenariu decît cel din *Setea*, dar el se imprima cu aceeași forță în amintirea spectatorului. Interpretul se afla în elementul său — avea de interpretat un rol eroic. Robustețea spirituală a personajului, umorul lui popular, înțelepciunea ascunsă sub înfățișarea unei nehotărîri



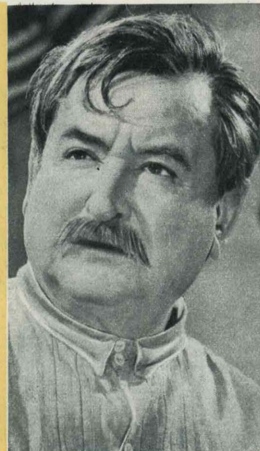
Prin compunerea savantă a rolului lui Romulus Varga din Străinul, **creația cinematografică a actorului capătă o nouă dimensiune.**



Predispoziția lui Calboreanu pentru monumental se vădește chiar și în comediile lui Goldoni (Bădăranii).

viclene, spiritul lui pătrunzător de observație, capacitatea de a se orienta în evenimente și a discerne sensul lor profund, hotărîrea în acțiune sînt însușiri cu care Calboreanu și-a investit darnic personajul.

Ar izbuti actorul să creeze caractere tot atît de puternice în alte genuri, jucînd în filme concepute după alte criterii de stil? Este greu să încercăm pronosticuri; pînă acuma nici un regizor nu a încercat să-l scoată din „tipaj". (Trebuie să precizăm că în teatru o asemenea clasificare nu există pentru acest interpret care a jucat roluri foarte diverse în piese variate ca factură.) Poate că forța, cizelarea teatrală — în sensul bun al cuvîntului — a vocii și plasticii actorului, desăvîrșirea lor expresivă sînt prea personale pentru ca în intimitatea creată de obiectivul cinematografic, să se mai poată „reprofila". Poate că experiențele atît de reușite ale lui Mircea Drăgan indică cel mai nimerit drum de valorificare a acestui talent. Dar să nu uităm marile creații scenice citate înainte — Knurov, Bulîciov — personaje de subtilă complexitate psihologică, foarte deosebite între ele, pe care actorul le-a conceput și le-a elaborat cu atîta măestrie. Ne întoarcem astfel la o concluzie adeseori repetată în însemnările despre interpreții de film: a valorifica talentele actorilor înseamnă, în primul rînd, a le oferi roluri care să le stimuleze. În teatru aceste roluri există, în tezaurul marii dramaturgii universale clasice și contemporane. În film, asemenea roluri capătă preț mai ales dacă constituie creații originale, inspirate din viața contemporană.



Gavrilă Ursu din Setea **i-a prilejuit lui George Calboreanu o creație de anvergură.**

Este, deci, un apel adresat — nu pentru prima dată — scenariștilor care pot nu numai să furnizeze texte interpreților, dar și să se inspire, cînd scriu, din ceea ce au intuit mai fertil în talentul unor actori.

Ana Maria NARTI

---

o cuprindere completă a celor mai reprezentative realizări din diferitele etape de dezvoltare a cinematografiei mondiale.

— Avem realizările multor mari creatori, ne spune Aurel Lup, directorul arhivei noastre. Iată cîțiva regizori: Griffith, Chaplin, Renoir, Marcel Carné, Alexander Korda, Orson Welles, Eisenstein, Alexandrov, Ermler, Rossellini, De Sica, De Santis, Lizzani, Germi, René Clair, René Clément, Clouzot, Bardem...

— Și cîteva titluri...

— *Nașterea unei națiuni, Intoleranță, Trilogia lui Maxim, Iluzia cea mare, Marseieza, Copiii Paradisului, Omul din Aran, Hamlet, Oameni pe rug, Hoții de biciclete*...

— În această casă a filmului îi întîlnim și pe pionierii filmului nostru..

— Se păstrează filmele *Războiul pentru independență*, realizat în 1912, *Datorie și sacrificiu* (1925), *Haiducii* (1929), *Din groazele lumii*, primul film de știință popularizată realizat în anul 1921, apoi filmele *Bing-Bang, Visul lui Tănase, Manasse, Lia, Maiorul Mura*.

În sala de restaurare a filmelor am participat la „sfidarea morții". Se spune că o peliculă trăiește doar 20 de ani. Aici însă inginerii și tehnicienii de specialitate îi prelungesc viața. O mașină de fabricație românească permite tratarea peliculei cu diferite soluții care înlătură zgîrieturile și așa-zisa „ploaie"

— Pentru a veni în ajutorul mașinii de restaurare, copiile de film trebuie mai întîi să fie șterse cu diferite soluții chimice — completează tovarășul Aurel Lup. În viitorul apropiat curățirea a mii și zeci de mii de bobine care în prezent se face printr-o operație lentă se va executa la mașină specială.

Mi-am amintit — cunoscînd acest loc de întîlnire al marilor regizori și actori și al neuitaților eroi de titlul unui basm cunoscut: „Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte". La arhivă însă filmul trăiește veșnic. Este oprit să moară. Este întinerit an de an, prin restaurarea lui. La arhivă, filmul trăiește nu prin situarea lui cronologică în rafturi frumos aranjate, ci prin posibilitatea revizionării lui, a studierii lui. Un cineast, oricît de talentat ar fi el, nu va putea cunoaște mijloacele ecranului dacă nu va studia modalitățile folosite de înaintașii săi, tot așa cum unui critic nu trebuie să-i fie permis să vorbească despre Eisenstein fără să fi vizionat *Crucișătorul Potemkin, Octombrie, Ivan cel Groaznic, Greva, Aleksandr Nevski*. Filmul de arhivă nu rămîne însă doar obiect de studiu pentru specialiști. Cunoașterea lui de către tot mai numeroși iubitori ai celei de a șaptea arte este o necesitate confirmată și de afluența spectatorilor la Serile prietenilor filmului, de interesul manifestat de membrii cinecluburilor din țară. Filmele didactice rulează într-un număr impresionant. 6890 de copii sînt difuzate la 295 de unități de învățămînt. Numai în anul 1963 au intrat în arhivă alte 68 de titluri noi de astfel de filme, în 400 de copii.

Principalul scop al arhivei naționale de filme este desigur sprijinirea muncii culturale de mase. O tot mai intensă circulație a filmelor! Numai așa „tinerețea fără bătrînețe și viața fără de moarte" își capătă justificarea.

Silvia NICOLAU

Revista poloneză



în vizită la

ci
ne
ma

FENOMENUL „ŞCOLII POLONEZE"

Semnificaţia etapei actuale prin care trece cinematografia poloneză devine mai clară dacă o comparăm cu ciudatul ei avînt din anii 1955—1960, adică cu fenomenul artistic pe care critica internaţională l-a denumit „şcoala poloneză".

Vorbind despre poziţia creatorilor din acei ani, regizorul Andrzej Munk constata că „fenomenul şcolii polone este o consecinţă a faptului că peste 80% din aceşti creatori au păşit la realizarea filmelor lor cu convingerea fermă că atacă o problemă importantă, că realizează un lucru mare, ambiţios. Chiar dacă o parte a acestor tentative au eşuat ulterior, s-au obţinut totuşi anual cinci filme bune". Munk avea dreptate. Dacă producţia de atunci se ridica anual la 20 de filme, procentul realizărilor remarcabile ale cinematografiei polone era incomparabil mai mare decît în oricare altă ţară, el constituind cam un sfert din ansamblul producţiei.

După 1960 situaţia a început să se schimbe. A urmat o scădere simţitoare a nivelului artistic mediu, pe ecrane au început să ruleze tot mai rar filme importante ce ridicau probleme interesante. Lucrul acesta era legat, desigur, de estomparea interesului spectatorului pentru problematica războiului care ocupase pînă atunci un loc atît de mare în filmele noastre. Creatorii s-au văzut deodată în faţa necesităţii de a se ocupa de problemele contemporane mai apropiate publicului întrucît decurg din realitatea curentă. A fost o necesitate vitală, avînd drept scop nu numai menţinerea dar şi adîncirea, îmbogăţirea cuceririi preţioase a perioadei precedente: stabilirea contactului cu spectatorul, antrenarea lui într-un dialog viu, cu opera de artă.

În conştiinţa creatorilor existau însă o seamă de reticenţe; ei recurgeau rar la experienţele pozitive din perioada 1950—1955. Încercările de a destrăma aceste mituri n-au dat pînă în prezent decît jumătăţi de rezultate: majoritatea noilor filme se desfăşoară într-adevăr în ziua „de azi", dar aceste poziţii tematice ocupă planul al doilea, pe primul plan trecînd filmele distractive; în plus nici cele care există nu se disting prin valori creatoare. Critica însă a greşit fundamental combătînd primele încercări — e drept nu prea reuşite — pe terenul nou, sau considerînd actualul nivel scăzut al producţiei drept un lucru normal, ca urmare firească a perioadei de succes.

Dar iată că ne aflăm în anul al treilea de aşa-zisă „stabilizare" a cinematografiei artistice poloneze şi nu se zăreşte încă sfîrşitul acestei perioade de tranziţie. Devine clar că aspectul nehotărît al producţiei actuale, în care locul principal îl ocupă filmele distractive (necesare şi ele dar în imposibilitate de a determina valoarea artei cinematografice) s-a datorat şi lipsei unui plan tematic de perspectivă, care să stabilească linia generală de şoc. Lucrul acesta impune luarea unor decizii imediate care necesită însă curaj creator şi perseverenţă.

Am fi nedrepţi însă dacă am subaprecia o seamă de filme importante realizate în ultima vreme. Din producţia anului trecut menţionăm în primul rînd filmul *O voce din altă lume*, realizat de Stanislaw Roséwicz, un regizor care apelează consecvent la teme contemporane. *Cuţitul în apă* al lui Roman Polánski înfierează cu forţă cabotinismul şi arivismul, dar filmul alunecă spre o critică socială nihilistă care scade substanţial valoarea operei. Comedia satirică *Vin oaspeţii, vin!* realizată de trei regizori tineri — Drobaczynski, Rutkiewicz şi Zalewski — prezintă într-o oglindă oarecum deformată relaţiile dintre polonezii din S.U.A. care vizitează vechea patrie şi rudele sau cunoscuţii lor care-i primesc.

O lucrare de seamă este filmul *Arta de a fi iubită* realizat de Wojciech Has. Prezentînd viaţa unei actriţe care a suferit toate umilirile din timpul războiului, Has recurge la unele reflecţii de natură filozofică; titlul filmului este o întrebare asupra sensului şi conţinutului vieţii, imensitatea trăirilor emoţiilor personale constituind pentru eroi bagajul unor grele încercări.

În domeniul comediei contemporane un succes îl constituie *Gangsteri şi filantropi* de Jerzy Hoffman şi Edward Skórzewski, persiflînd atît gangsterismul în stil mare, cît şi tipul de delicvenţi proprii unor situaţii noi, delicvenţii economici.

Drept un succes poate fi considerat şi debutul în calitate de regizor al cunoscutului autor de scenarii Aleksander Scibor-Rylski, autorul filmului *Ziua lor obişnuită*, o tragicomedie din viaţa contemporană a unei „căsnicii nepotrivite".

Iar dintre filmele cu tematică inspirată din trecut, menţionăm *Aripi negre*,



Krafftowna — Ofelia — Doamna Felicia în Arta de a fi iubită.

„OFELIA ÎN MIJLOCUL OAMENILOR" BARBARA KRAFFTOWNA

„Ofelia în mijlocul oamenilor", aşa a definit-o pe eroina filmului Arta de a fi iubită al lui Has, autorul scenariului, remarcabilul scriitor polon Kazimierz Brandys.

Barbara Krafftowna a constituit o senzaţie actoricească a anului 1963. Desigur, ea era cunoscută încă dinainte, populară, iubită. Dar juca mai mult roluri comice, cînta, dansa. Televiziunea o angaja în special pentru reprezentaţii de varietăţi. Spectatorului îi apărea ca o fermecătoare doamnă de la sfîrşitul secolului, purtînd pălării imense sau, dimpotrivă, ca o fată frivolă, modernă, pe tocuri- „ace". Dansa charleston şi twist, vals şi rock-and-roll; în film interpreta excelente roluri episodice (Cenuşă şi diamant) sau cînta romanţe ţigăneşti (Nimeni nu strigă). Varşovia era înnebunită după a ei „Ivona prinţesă burgundă"; actriţa — emoţiona şi provoca hohote de rîs, intrepretînd personajul încîntătoarei idioate dintr-un principat imaginar.

— Ah, Krafftowna — se spunea rîzînd — e fermecătoare!

Şi deodată — Felicia din Arta de a fi iubită. Marea revelaţie a actriţei dramatice. Un rol grandios, conceput pe mai multe planuri, una din creaţiile cele mai interesante ale filmului polonez postbelic.

Doamna Felicia zboară la Paris. Visează un Van Dyck, o cupă de Madera şi plimbări pe malul Senei. Doamna Felicia este astăzi o stea celebră a radioului, a emisiunilor permanente. Vocea ei e cunoscută în întreaga Polonie, toată lumea o adoră. Cîndva Doamna Felicia a fost o femeie splendidă. Tînăra actriţă îşi dădea examenul cu monologul Ofeliei, cînd deasupra Varşoviei cădeau primele bombe. A urmat ocupaţia şi dragostea. Mare, tragică, plină de sacrificii, generoasă. După aceea, anii de pustietate, de amărăciune, de singurătate. Iar acum dejunurile de la familia Konopek şi un oarecare sens compensator al vieţii în legătura cvasi-fictivă cu milionul de ascultători.

Multiplele feţe ale personajului din Arta de a fi iubită aruncă pe ecran o retrospecţie necronologică, dureroasă. Iat-o fata naivă, copilăroasă, apoi femeia privind de la mare distanţă timpul trecut, disperată, tragic de nedreptăţită, resemnată, uşor ironică.

La reprezentaţiile obişnuite, spectatorii polonezi părăseau filmul aplaudînd. Desigur că în sală se găsea nu numai o singură doamnă Felicia...

Krafftowna devenise cu acest film cea mai populară actriţă poloneză. Mii de telespectatori i-au acordat cea mai înaltă distincţie a anului — „Masca de aur".

Locuieşte aproape de redacţia noastră, în imobilul care era cîndva poreclit „Mister Warszawa". Poate fi des întîlnită cînd intră după cumpărături într-o mică drogherie. Se aşază modestă la coadă, scundă, cu pistrui nostimi, copilăreşti, pieptănată cu coc roşcat. Cînd vînzătoarele o recunosc se simte foarte jenată şi pentru nimic în lume nu vrea să cumpere peste rînd.



Aşa cum apare Krafftowna în viaţa de toate zilele.

CINEMATOGRAFIA POLONĂ, AZI

Cinematografia polonă funcţionează pe baza a şapte grupe de creaţie care strîng în jurul lor pe realizatorii de filme artistice. Fiecare grupă are un conducător artistic în persoana unui regizor reputat sau un literat — cel mai adesea un scriitor cunoscut ori scenarist — şi un reprezentant al producţiei:

Grupa KADR — e condusă de Jerzy Kawalerowicz. Regizori colaboratori: Konwicki, Kutz, Lenartowicz. Filme realizate: *Maica Ioana, Trenul, Ultima zi de vară, Ziua morţilor, Crucea vitejilor.*

Grupa KAMERA — conducător artistic Jerzy Bossak. Colaborează regizorii: Lesiewicz, Poreba, Has, Hoffman, Skorzewski şi Wajda. Filme mai interesante: *Rămas bun, Primul an , Aprilie, Arta de a fi iubită.*

Grupa STUDIO — conducător artistic: Alexander Ford. În grupă mai lucrează Kuzminski, Nasfeter, Haupe şi Bielinska. Filme: *Cavalerii teutoni, Ora trandafirului învăpăiat, Urme tăcute.*

Grupa SYRENA — conducător artistic: Stanislaw Wohl. Regizori colaboratori: Batory, Nalecki, Morgenstern. Filme: *Mici drame, Vizita preşedintelui, Mansarda.*

Grupa ILUZJON — conducător artistic: Czeslaw Petelski, regizori: Passendorfer, Zarzycki, Poreba. Filme: *Sentinţa, Podul rupt.*

Grupa RYTM — Conducător artistic: Jan Rybkowski, regizori: Rózewicz, Jedryka, Bareja. Filme: *La noapte va muri oraşul, Certificatul de naştere, Trecători întîrziaţi.*

Grupa START — Conducător artistic: Wanda Jakubowska, regizori: Chmielewski, Kamiewska. Filme: *Eva vrea să doarmă, Scandal pentru Basia, Dracul din cl. 7-a, Istorie contemporană.*

PREMII

În 1963 (pînă în luna septembrie) au fost premiate următoarele filme polone:

Festivalul filmelor de scurt metraj — Oberhausen: *Între oameni*, regia Wladislaw Slesicki — premiul pentru cele mai bune documentare; *Labirintul*, regia Jan Lenica — premiul pentru cel mai bun film experimental; *Saki*, regia Roman Polanski — diploma de merit.

Festivalul internaţional al filmului de la Mar del Plata: Premiul pentru cea mai bună creaţie feminină decernat actriţei Wanda Luczycka în filmul *O voce din altă lume*; *Plutaşii*, regia Stanislaw Grabowski — premiul Asociaţiei argentiniene a realizatorilor de filme.

Festivalul filmelor de scurt metraj din Annecy: *Labirintul*, regia Jan Lenica — premiul criticii internaţionale.

Festivalul filmului de la Melbourne: *Oameni pe drum*, regia Kazimierz Karabasz — diplomă de merit.

Festivalul internaţional al filmului de la Moscova: *Aripi negre* — regia Ewa şi Czeslaw Petelski, Medalia de argint.

Festivalul internaţional al filmelor pentru tineret şi copii de la Veneţia: *Ora trandafirului învăpăiat*: Regia Halina Bielinska — Marele premiu „Leul de aur".

Festivalul de la Edinburg: *Arta de a fi iubită* — regia Wojciech Has, diplomă de merit.

Festivalul internaţional al filmului de la Bergamo: *Opus jazz*, regia Janusz Majewski — diploma specială.

Barbara WACHOWITZ



Regretatul regizor Andrzej Munk pe bordul transatlanticului pe care filma Pasagera.



În Ziua lor obişnuită **Scibor-Rylski reuneşte actori polonezi de prim rang: Zbigniew Cybulski, Barbara Krafftowna, Alexandra Slaska. În imaginea alăturată Cybulski şi tînăra Pola Raksa.**

realizat de Ewa și Czeslaw Petelski, o încercare prețioasă — poate mai puțin reușită din punct de vedere artistic — de a îmbogăți curentul epocii revoluționare slab reprezentat pînă acum în cinematografia polonă.

Revelația cea mare din ultima vreme o constituie filmul lui Munk. *Pasagera* care, după doi ani de la moartea marelui regizor, rulează cu succes pe ecranele cinematografelor polone.

Pentru problematica actuală este prețios filmul *Tăcerea*, realizat de Kazimierz Kutz, un film temerar, deși din punct de vedere artistic prezintă lipsuri ce decurg din abuzul... tăcerii.

Filmele menționate mai sus constituie pe drept cuvînt, etape importante pe calea realizării unui curent puternic al filmului contemporan angajat, cu mesaj. E clar că, într-o privință filmul polonez cîștigă tot mai mult teren, acolo unde pînă nu de mult exista un vid absolut: în domeniul tematicii sătești.

O seamă de poziții tematice noi din „ciclul sătesc" se află în faza finală: *Zestrea* de Jan Lomnicki, care ridică problema noilor relații sociale de la sate, *Noua mea căsătorie* de Zbigniew Kuzmínski — pe o temă asemănătoare, *O haină aproape nouă* de Wlodzimierz Haupe. În producție se mai află filmul *Agnes de pe vasul lui Columb* de Sylwester Checinski, dramă psihologică a cărei eroină este o învățătoare de la sat. Un lucru este caracteristic acestor filme: sînt realizate de tineri, pînă mai ieri debutanți. Ei au fost primii care s-au consacrat cu însuflețire filmului contemporan, abordînd teme dificile, pe care le evită uneori realizatori încercați.

Deocamdată aceste filme constituie un procent destul de mic față de ceea ce numeam filme distractive (deși printre cele din urmă există uneori lucrări interesante ca *Întîlnire pe Bajka* de Jan Rybkowski, *Mansarda*, de Konrad Nalecki, *Un drum lung* de Bohdan Poreba).

Pentru ca pe fundalul pestriț de filme distractive să se ridice de pe acum lucrări serioase și cu mesaj, se impune preconizarea liniei generale a dezvoltării cinematografiei artistice poloneze. Orientarea generală a fost trasată de Plenara a XII-a a C.C. al P.M.U.P., în raportul tovarășului Wladyslaw Gomulka. Dar înfăptuirea ei depinde de realizările creatorilor și de critică. În deosebi critica are aici multe de spus. Discuțiile iau — din fericire — proporții. Cunoscînd însă ritmul producției scenariilor și al realizării lor, transformările mult așteptate vor surveni, probabil, deabia peste un an.

Mieczyslaw WALASEK

DOCUMENTARUL ÎN OFENSIVĂ

Filmul documentar polonez se bucură de cîțiva ani de o mare popularitate și de renume în arena cinematografică internațională. Criticii străini folosesc chiar termenul de „școala poloneză documentaristică", străduindu-se să aducă la același numitor filmele premiate la diversele festivaluri din țară și din străinătate. Numele lui Karabasz, Makarczynski, Lomnicki sau Slesicki sînt tot atît de cunoscute în lumea cinematografică ca și numele lui Wajda, Kawalerowicz, Munk.

Festivalul filmelor de scurt metraj inițiat acum trei ani a devenit o importantă manifestare care popularizează în sînul spectatorilor genul de creație cinematografică încă insuficient apreciat. Șase studiouri de filme concurează în fiecare an la Cracovia pentru competiția scurt-metrajelor.

După așa-numita epocă de aur a filmului documentar, tradusă prin numeroase distincții pentru realizări ca *Muzicanții* de Karabasz, *Viața e frumoasă* al lui Makarczynski sau *Trec plutele* de Slesicki, o parte din critica poloneză a început să lanseze teza eronată despre tocirea tăișului documentarului nostru publicistic. Ultimele producții nu confirmă însă această teză; au apărut din nou multe filme bune, unele excelente, realizate de regizori sensibili la temele de actualitate, știind a se exprima într-o atrăgătoare formă artistică.

Contemporaneitatea rămîne tema de bază a filmului documentar. Bogatul peisaj al vieții noastre noi e prezentat de filme ca *Izvorul*, în regia lui Tadeusz Jaworski, *Ziua luminoasă a libertății* al lui Wladyslaw Forbert, *Primul schimb* și *O altă Silezie* ale lui Janusz Kidawa sau *Suita polonă* al lui Jan Lomnicki. În special primele trei filme continuă din punctul de vedere al creației, cele mai bune tradiții ale școlii polone documentare, tradițiile filmului realist, propunîndu-și ca țel principal prezentarea și interpretarea lumii contemporane.



Regizorul J. Majewski ne-a dăruit acest sugestiv Album Fleischer.

Izvorul — istoria unui mic sat de munte, unde oamenii cară apă de la distanțe de kilometri, este o adevărată revelație a filmului documentar din ultimii ani. El reia problematica rurală care, cu un an în urmă, a obținut minunate rezultate în filmele lui Robert Stando (*Pămîntul strigă, Lumea bătută în scînduri*).

În ultima vreme au apărut cîteva filme foarte interesante, care pe baza unor documente inedite, printr-un montaj inteligent, reprezintă o publicistică sugestivă și convingătoare. Trebuie menționate aci celebrele realizări ale lui Jerzy Bossak și Wacclaw Kazmierczak *Septembrie* și *Requiem pentru 500 de mii*, *Albumul lui Fleischer* în regia lui Janusz Majewski, sau *Întoarcerea piraților* al lui Wladzimierz Pomianowski.

Forța acestor documentare decurge din faptul că problemele istorice tratate nu sînt desprinse de preocupările contemporaneității și invers — în problemele curente se apelează des la istorie. „Școala poloneză documentaristică" nu e numai o realizare artistică a creatorilor noștri, apreciată peste hotare. Ea reprezintă un film — sensibil seismograf al realității noastre noi — un letopiseț al Poloniei de astăzi.

Barbara KAZIMIERCZAK



Cadrul din documentarul intitulat... Izvorul.



Unul din cele mai interesante documentare despre răscoala din ghettou: Requiem pentru 500 000.

Alexandra SLASKA

Stă în fața mea la o ceașcă de cafea. Măruntă, palidă, deloc preocupată să șteargă de pe obraz urmele oboselii după o probă de televiziune de două ore. Vorbește despre *Pasagera*, ultimul film neterminat al lui Andrzej Munk, despre rolul său pe care nu i-a fost dat să-l construiască în întregime.

Stranie coincidență; actrița a debutat pe ecran într-un rol identic cu cel din *Pasagera*, portăreasa lagărului de concentrare de la Auschwitz. Dar, pe cîtă vreme nemțoaica din *Ultima etapă* realizată de Wanda Jakubowska era doar un rol episodic (e drept, interesant), Liza din *Pasagera* lui Munk este matură, plină de personalitate, deși nu-i prilejuiește actriței o creație deplină. Liza, femeia care după ani de zile, în calitate de pasageră a unui somptuos transatlantic se întîlnește pe bordul vasului cu victima sa — fostă deținută a Auschwitzului — trebuia să simbolizeze în intenția regizorului un serios avertisment: astfel de oameni ce încearcă să se justifice față de ei înșiși și față de ceilalți pentru crimele comise — există încă, circulă printre noi, trăiesc, acționează. Pe această linie a dirijat personajul Lizei actrița Alexandra Slaska, demonstrînd cu ajutorul unei duble retrospective două portrete diferite ale SS-istei din Auschwitz: portretul retușat abil prin minciună, mistificare, portret pe care ea îl considera că se ridică deasupra oprobiului public, putînd fi arătat tuturor, și acela — adevărat — crud și cumplit, care poate fi păstrat numai pentru sine, întrucît altfel ar stîrni ura, mînia contemporanilor.

Dacă tragica moarte n-ar fi întrerupt munca lui Munk, filmul *Pasagera* ar fi fost un film mare și mare ar fi fost, desigur, și rolul titular al Alexandrei Slaska.

Definind tipul ei de actor, criticii folosesc adesea caracterizarea: răceală, ironie, rezervă, majestate. Într-adevăr așa apare Slaska în adaptarea televiziunii „Idele lui Marte", așa apare în filmele *Primul an* al lui Lesiewicz, *Tinerețea lui Chopin* al lui Ford, în *Ziua lor obișnuită* al lui Scibor-Rylski. Dar alături de aceste roluri se ridică miloasa și sensibila Hanka din *Cei 5 din strada Barska* — filmul lui Ford premiat la Cannes — alături o găsim pe eroina din *Autobuzul pleacă la 6 și 20*, în regia lui Jan Rybkowski. Iată deci o actriță cu un talent multilateral, bogat, greu de precizat și de închis într-un „emploi" determinat. Actualmente Slaska pregătește pentru scenă un rol titular în piesa „Marie Octobre" (acela care a fost interpretat în film de Danielle Darrieux) rol atît de diferit de ceea ce a interpretat pînă acum. Vom descoperi deci încă o fațetă a profilului actoricesc al Alexandrei Slaska. La fel de frapant, desigur, ca rolurile pe care le-a impus deja spectatorilor, în film, teatru și televiziune.

Barbara WACHOWICZ



REZONANŢA CULORII

de Corneliu BABA
Artist al poporului

Am revăzut nu demult două din realizările relativ vechi ale cinematografiei actuale pe marginea cărora voi încerca aici cîteva însemnări găsindu-le ca două excelente exemplificări.

Este vorba de *Moulin Rouge*, filmul lui John Huston şi *Henric al V-lea*, aparţinînd lui Laurence Olivier.

Amîndouă aceste opere valoroase reprezintă o concepţie regizorală de cea mai înaltă ţinută. Mă voi opri trecînd peste calităţile incontestabile ale scenariilor, ale jocului admirabil al protagoniştilor şi voi încerca să notez numai cîteva consideraţii asupra problemei coloristice urmărind în ambele filme logica după care a fost condusă realizarea lor policromică. Consideraţiile acestea au scuza de a fi ale unui simplu spectator, prin educaţie pictor, amator de filme foarte bine realizate şi în plus avînd şi vina de a nu fi călcat niciodată pe platoul unui studiou cinematografic.



Trei imagini inspirate de desenele lui Toulouse-Lautrec — din păcate redate alb-negru şi nu color — din filmul lui John Huston, Moulin Rouge, **care vin să întregească argumentaţia pictorului Corneliu Baba: „filmul în culori ar trebui să se sprijine pe concepţia despre culoare a unui pictor şi nu numai pe cea a unui tehnician, specialist al culorii în arta filmului".**



Există o confuzie nu numai la oamenii neiniţiaţi, dar chiar, din păcate, la unii realizatori de filme, în privinţa noţiunii de *film colorat* şi *film în culori*. Filmul în culori trebuie gîndit şi conceput ca atare din primul moment. Culoarea nu se poate suprapune în nici un caz ca adaos la o realizare de alb-negru.

Pentru realizarea unui film în culori este în primul rînd necesară o idee clară despre înseşi funcţiile culorilor.

La fel ca într-un tablou pe suprafaţa căruia pictorul este obligat să aştearnă masele colorate după nişte legi cunoscute, dar desigur foarte greu de soluţionat practic, problema cromaticei cinematografice îşi poate găsi aceeaşi exprimare teoretică în definiţia lui Maurice Denis după care „se aminteşte că un tablou înainte de a fi un cal de luptă, un nud de femeie sau o anecdotă oarecare, este în mod esenţial o suprafaţă plană, acoperită de culori, aşezate într-o anumită ordine".

La fel de valabilă această teorie a picturii pentru policromia filmului aceasta se cere înţeleasă spre a putea fi aplicată ca o condiţie esenţială. Compoziţia colo-

ristică a secvențelor unui film cu toate detaliile ce intră în totalitatea cromaticii desfășurată succesiv, necesită un instinct anumit pentru culoare și în plus o educație a gîndirii și a retinei în acest sens. Regizorul de filme în culori ca și pictorul organizează masele coloristice, le grupează, creînd dominante ce vor trăi într-o compoziție cu o arhitectură foarte solidă. În cazul filmului, succesiunea va constitui un fir roșu ce va conduce întreaga idee coloristică.

Gîndit pe mase de alb-negru, un film nu poate prezenta din punctul de vedere al imaginii fotografice decît valoarea pe care o creează conflictul dramatic dintre umbră și lumină. Culoarea suprapusă pe ideea alb-negrului nu va face decît ca umbra și lumina să-și piardă calitățile lor, dialogul dintre ele slăbind fără să adauge prin culoarea falsă decît o banală imagine nepicturală, lipsită de dozajul și logica cromaticei maselor.

În această privință, ambele filme pe care le-am amintit la începutul însemnărilor de față pot exemplifica excelent ideea aceasta. Total împotriva unor interpretări naturaliste, ambii regizori pun în valoare toate resursele unor simfonii coloristice de mare rezonanță. Dacă în *Moulin Rouge* regia apelează la însuși coloritul pastelurilor sau pînzelor lui Toulouse-Lautrec, reușind să creeze fermecătoare tablouri de un remarcabil rafinament și de o noblețe a paletei demnă de opera celebrului erou al filmului, în *Henric al V-lea* ideea regiei e parcă și mai fericită. Imaginile colorate, din creația lui Laurence Olivier, sînt ajutate de sugestia imaginilor pergamentelor medievale a căror discreție, arhaism, colorit specific, creează adevărate sărbători picturale. Sensibilitatea regiei în privința aceasta contribuie din plin aici și ajută tocmai prin ceea ce am amintit la începutul acestui articol. Masele colorate repartizate de o logică clară, apar pe suprafața peliculei ca și pe suprafața unei pînze pictate, unde nimic nu trebuie să fie întîmplător. Negrul, roșul sau alburile au funcții decisive. Un portret feminin proiectat pe fundalul unui cer albastrugri, încadrat de vălurile albe ale unei năframe de epocă, creează un portret remarcabil din punct de vedere pictural. De asemenea o compoziție ecvestră în care o dominantă de negru conduce centrul magnificei cavalcade, devine o realizare compozițională admirabilă a regiei, ca să nu mai vorbim de peisajul creat coloristic cu o sensibilitate de adevărat miniaturist medieval.

Aceste două exemplificări de mai sus mă ajută să cred că, pentru regizorul de film în culori, alături de intuiția, educația sa specială în această privință, colaborarea pictorului nu poate fi decît extrem de utilă.

Aș vrea să amintesc înainte de a încheia aceste rînduri, despre o foarte bună realizare romînească de acum cîțiva ani în urmă, documentarul regizorului Ion Bostan, făcut cu ajutorul tabloului lui Brueghel „Uciderea pruncilor". Obiectivul înregistrează aici cu o deosebită pricepere, fragment cu fragment, creînd o lume nebănuită de imagini colorate cu o viață a lor intensificată prin aceeași problemă a dominantelor — idee rezolvată în chipul cel mai fericit.

Problema culorii în film cere cu toate pretențiile ce le avem de la policromie, să fie soluționată în așa fel încît să poată transmite emoții prin ceea ce îi aparține ei în mod specific și exclusiv.

PRIN BUCUREȘTI CU MARGA BUTUC

PRIN BUCUREȘTI CU MARGA BUTUC

PRIN BUCUREȘTI CU MARGA BUTUC







Mereu solicitat de operatori și regizori, Bucureștiul apare în aproape toate filmele noastre din ultimii ani. Mereu disponibil, reînnoindu-și fastuos „veșmintele" cu care e înveșnicit pe peliculă, devine un actor venerabil, ale cărui prestigioase evoluții ne umplu de uimire și farmec.

În micul film de patru imagini al fotoreporterului nostru, Bucureștiul are ca parteneră pe Marga Butuc, actriță la Teatrul de Comedie. Din păcate, talentata actriță de teatru pe care am admirat-o nu de mult în „Cyrano de Bergerac" și „Steaua polară" (la Teatrul „C.I. Notara") în „Casa inimilor sfărîmate" la Teatrul de comedie, a fost mai puțin prezentă pe ecran.

Debutul, întîmplat în filmul *Vultur 101*, realizat după un scenariu scris de poetul Nicolae Tăutu, a fost mai mult decît promițător. Sperăm s-o revedem în roluri pe măsura talentului ei. Însăși varietatea repertoriului său, în care rolurile din piesele contemporane stau alături de cele care și-au cîștigat demult celebritatea în literatura teatrală, atestă multiplele posibilități interpretative ale actriței.

Optimistă, plină de neastîmpărul care umple de farmec viața actorului de temperament, Marga Butuc își dorește cu înflăcărare roluri de comedie, pline de vervă și de culoare.

Îndrăgește pictura — e o pasionată vizitatoare a muzeelor bucureștene — și în drumul pe care l-a parcurs împreună cu fotoreporterul de la „Cinema", pe străzile orașului, s-a arătat și receptivă la noutățile lui arhitectonice, la peisajele sale unice.

Gh. T.
Foto: P. IORDĂNESCU

cinema

MEDALION



Dacă am vrea să stabilim o trăsătură de unire între cele aproape șaizeci de filme turnate de Michèle Morgan sub îndrumarea celor mai reprezentativi regizori ai cinematografiei franceze, am putea să ne oprim mai întîi asupra modului în care actrița izbutește să sugereze pasiunea concentrată, să trăiască convingător și autentic, la înaltele temperaturi ale incandescenței, cu văpaie albă.

Dintr-o lentă acumulare de gesturi cotidiene, interpreta își urmărește îndeaproape personajele — plătind vina unei desfășurări unilaterale a personalității lor, pînă în pragul exploziei finale. Dar nu acreditează o clipă ideea unui destin altfel decît ca o consecință firească a unui caracter mediu plasat într-un mediu bine definit. Cu o ultimă zbatere de demnitate, cu o ultimă tresărire de luciditate, eroinele cărora le-a dat viață durabilă marea actriță franceză își mai înalță privirea spre stele, mai păstrează o undă de speranță. Fie în cenușiul și forfota haotică a unui port populat de o lume interlopă, fie în mijlocul falsei trepidații a „înaltei societăți".

Cu ce mijloace știe actrița să traseze contururile discrete, de o mare precizie ca într-o stampă chinezească, ale acestor portrete morale? Cu ajutorul fanteziei și al profundei cunoașteri a naturii umane, cu suplețe, degajare, toate rezultate dintr-o perfectă stăpînire a resurselor de expresie care-i dau această grație și eleganță a interpretării.

Michèle MORGAN

Dăruirea totală, fără a pierde însă din afară perspectiva de ansamblu, i-a prilejuit apreciatei interprete franceze o replică de la egal la egal, încă de la primele sale apariții, cu cei mai prestigioși parteneri, stabilind cu ei un dialog continuu. Debutul ei în ecranizarea piesei lui Henry Bernstein — *Veninul*, avînd ca partener pe Charles Boyer, a fost un veritabil succes.

Strecurîndu-se prin țesătura melodramei, evitînd să-și transforme personajul într-un fel de „capcană pentru masculi adulți", să intre în cohorta numeroasă și uniform fatală a „vampelor", în primul film în care a debutat, *Veninul*, interpreta a făcut din duelul pentru un bărbat, între două femei de vîrste și mentalități diferite, expresia nevoii de ancorare într-o certitudine, într-o lume sfîșiată de contradicții. Eroina din *Veninul* se cristaliza ca victima unui angrenaj prea rigid, mecanic, măcinînd implacabil visele și aspirația întru împlinirea unei personalități independente.

Creația a impus pe Michèle Morgan atenției unui cineast excelent tălmaci al neliniștii, zbuciumului, sentimentului de vid iscat din pierderea treptată a iluziilor sub apăsarea norilor grei ce vesteau catastrofa invaziei hitleriste: Marcel Carné. *Quai des brumes (Suflete în ceață)* a conferit tinerei actrițe autoritatea consacrării.

Aducînd un licăr de senin în existența hăituită a dezertorului (Jean Gabin), rîvnită ca o pradă de către morbidul său unchi (Michel Simon), fata întruchipată de Michèle Morgan nu pierdea nici puritatea, nici încrederea în oameni. Ochii verzi, cu limpezimi de ape liniștite, în adîncul cărora se petrec însă furtuni neștiute, vocea — cu inflexiuni grave, melancolice, chipul ușor straniu, înfrumusețat de lumina reflectoarelor, contribuiau, în mod armonios, la reușita acestui personaj devenit aproape simbol pentru o categorie umană care refuză, cu intransigență, compromisul. Acestei lecții de măestrie interpretativă, transmisă cu supremă simplitate, ca și genul de personaj enigmatic creat de Michèle Morgan, i se pot atribui cuvintele lui Hemingway: „Dintr-un iceberg se zărește peste nivelul apei numai a opta parte..."

Ca și alți colegi iluștri, siliți de invadarea Franței să se refugieze peste Atlantic, Michèle Morgan a suferit în următorii ani ai carierei sale o trecătoare eclipsă. Colaborarea cu Hollywoodul (*Joan of Paris)* ca și alte încercări de a „servi" cu „condimente" ale scenariștilor americani o personalitate foarte europeană — folosind spiritul francez ca un fel de notă de pitoresc, eșuează.

Dar variatele curente și grupări care au marcat, din primii ani ai deceniului al 6-lea, renașterea cinematografiei franceze prilejuiesc actriței reîntoarsă în climatul ei de predilecție, manifestarea unui talent ajuns la plenitudinea maturității.

Două roluri cizelate cu rafinament de inegalabil virtuos, aflate la poluri opuse, dovedesc amplitudinea mijloacelor artistice mînuite cu excelentă dozare.

În *Marile manevre*, sub bagheta ironistului și moralistului René Clair, o poezie suavă și puțin amară, un regret discret, o uriașă putere de stăpînire, sînt petele de culoare alternate cu măestrie pentru a realiza portretul unei femei cu o bogată viață interioară, consecventă crezului său moral. Pentru a nu știrbi demnitatea apărată cu sacrificii, pentru a nu clădi castele pe nisip, această eroină își impune renunțarea. Gesturile stilizate, pauzele, limbajul cu infinite nuanțe al privirilor, totul contribuie la depășirea spre o mare profunzime psihologică a obișnuitului spiritual „marivaudage". În interpretarea lui Michèle Morgan, ciocnirea dintre vanități, „jocul dragostei și al întîmplării" capătă sensurile mai largi ale unui refuz omenesc, demn de a purta masca, de a „triumfa", pozînd în „victimă fericită", într-o societate de marionete care respectă regula jocului. Într-un fel, acest refuz exprimat printr-un refugiu în dragoste (pînă la un anumit punct), se simte și în personajul din *Un minut de adevăr*.

O surprinzătoare capacitate de înnoire, după ce se crezuse că ac



În Orgolioșii, **Michèle își găsește un partener demn de talentul ei: Gérard Philipe.**

trița a ajuns la niște tipare fixe, a fost sesizată de critică în filmul *Orgolioșii*.

Loviturile aduse de „noul val" principiului vedetei n-au putut-o cruța însă nici pe ea.

Michèle Morgan este în prezent neglijată de noua generație de cineaști care au creat o altă tipologie de eroine, mai rebele, mai concret senzuale sau, dimpotrivă, ultracerebrale, aruncînd în desuetudine „personajul Morgan". Dar actrița s-a despărțit din vreme de acest mit și luptă cu perseverență împotriva sclerozării, interpretînd în prezent roluri de „comedie briliantă", roluri de caracter, personaje de vodevil ca în *Constanța în infern*, *Bucătarul din Veneția* sau *Doamnelor, fiți atente!* Însă un personaj nou, care să exprime preocupările și optica zilei de azi, într-un film de factură modernă, contemporană, încă nu s-a găsit pentru Michèle Morgan. Să nădăjduim că nu va întîrzia prea mult întîlnirea cu un realizator aparținînd orientării actuale a cinematografiei franceze, care să-i ofere prilejul de a renaște. „Văpaia albă" nu trebuie să se stingă.

E. B. M.



0000

INTERVIU CU MICHÈLE MORGAN

Cu prilejul vizitei sale din toamna anului 1957, am avut posibilitatea de a ne întreține cu Michèle Morgan. Pe ecranul memoriei mai stăruia scena finală a filmului Marguerite de la Nuit **(Claude Autant-Lara, 1956). Într-o gară de o pustietate stranie, trenul cu destinația Eternitate e gata de pornire. Pe speteaza capitonată a compartimentului, Margareta își răstoarnă capul cu o expresie de nesfîrșită oboseală. Sacrificiul s-a consumat. Ea acceptă să pornească în locul lui Faust pe drumul veșnicei damnări. Și atunci, în fața acestei imense generozități, e silit să se încline cu respect pînă și diavolul. Mîna lui Mefisto (Yves Montand) rupe contractul semnat cu sînge și peticele de hîrtie se risipesc în vînt prin fereastra vagonului ce se urnește încet, încet...**

— Margareta dumneavoastră ni s-a părut cea mai frapantă expresie a „eternei Morgan", întrupare poetică a feminității spiritualizate, a dragostei care transfigurează și purifică.

— Portretul e măgulitor, replicase Michèle Morgan — și, cu simplitatea cordială a laureatei Premiului Portocalei, simbol al amabilității față de gazetari, ea adăugase: N-aș vrea să rămîn însă veșnic același personaj. Nu fac parte din acea categorie de vedete care-și comandă rolurile „pe măsură", ca niște toalete. Am avut parte de personaje generoase care corespundeau sensibilității mele. Simt însă nevoia să mă înnoiesc, să evoluez și mă bucur de cîte ori mi se oferă ocazia de a întreprinde ceva deosebit de ceea ce am realizat pînă acum. De exemplu, filmul lui Denys de la Patellière, Retour de manivelle, **mi-a pus probleme noi. Interpretam pentru prima dată un rol de femeie fatală, rea și disimulată, prilej pentru un veritabil studiu de psihologie criminală.**

Dar actrița care se afla în culmea carierei sale, avea grijă să sublinieze cu modestie cît de mult datorează scenariștilor care i-au dăruit roluri de un profund adevăr omenesc și regizorilor cu care a colaborat.

— Actorul de film nu are decît de cîștigat, preciza ea, dacă-și subordonează căutările concepției de ansamblu imprimată de regizor. Reușim doar dacă-l urmăm pe regizor ca un șef de orchestră, deoarece el rămîne marele magician al filmului. În ce mă privește, sînt o actriță privilegiată; am lucrat cu mulți regizori care se numără printre cele mai mari figuri ale filmului francez și mondial și am avut drept parteneri actori foarte diferiți care m-au silit să mă înnoiesc, să evoluez într-una.

A. R.

cinema

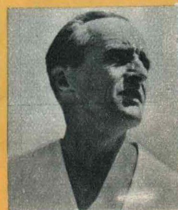
PROFIL

COREGRAFIA LUI René CLAIR

În 1917, René Chomette — care avea să ia mai tîrziu numele de René Clair — scrie poezii pe front: „Mi se pare că sînt nevoit să trăiesc singur (printre oameni): în mijlocul fumului, al noroiului și al zgomotului port în mine un popor de copii care strigă". Patruzeci de ani mai tîrziu, în *Porte des Lilas*, René Clair avea să revină deschis la tema tragică pe care în aceste decenii, în toată creația sa, o mascase prin arabescurile grațioase ale umorului său fin și plin de poezie. După cîțiva ani de activitate poetică, René Clair își găsește adevărata sa cale în cinematografie unde însă nu va abandona niciodată poezia. Există însă în acel început poetic un sentiment care nu va reveni în opera sa cinematografică: solitudinea pe care o consemnează poetul. Pentru că unul din farmecele filmelor lui René Clair derivă din perenitatea unui sentiment de dragoste a realizatorului față de eroii săi, a personajelor filmelor sale. Sentimentul acesta, chiar dacă nu este explicit totdeauna, planează în atmosfera filmelor sale: prietenie, dragoste, solidaritate umană.

S-a vorbit adeseori despre coregrafie cînd se căuta o definire a stilului realizatorului francez. Balet deoarece există aici și o perfecțiune a mișcării care se desenează totdeauna cu o desăvîrșită logică în arabescurile ei pline de fantezie, dar credem și pentru că grația le caracterizează. Grația aceasta care acordă un farmec aparte filmelor lui René Clair ascunde însă de multe ori o tristețe și abia *Marile manevre* avea să ridice colțul perdelei pe care *Porte des Lilas* o va da pentru o dată la o parte. Privită sub acest unghi, opera lui René Clair apare într-o altă lumină și glumele își recapătă adevărata semnificație. Nu e vorba de un divertisment, de un grațios balet de entr'acte cum ar părea la o primă vedere, ci de abordarea prin intermediul ironiei și al glumei plină de poezie a unei problematici grave.

Împrumutată de la filmul burlesc, urmărirea comică este prezentă în opera lui Clair începînd de la *Pălăria de pai florentină* sau *Milionul*, pînă la realizările lui recente. În *Pălăria*, eroul este în goană după un obiect, în *Milionul*, după un bilet de loterie. Goana este aici grotescă, farsa evidentă. Dar tot o



urmărire, construită după aceleaşi legi şi arhitectură întîlnim şi în *Frumoasele nopţii* în care eroul este în goană după visurile sale sau în cazul lui Juju din *Porte des Lilas* care-şi urmăreşte cu o cuceritoare dezinvoltură destinul la fel cum o face, cu tenacitate, eroul *Frumuseţii diavolului*. Descifrînd desenul evoluţiei întregii sale opere, constatăm o întretăiere de linii în arabescuri aşa cum o putem vedea în fiecare film în parte. Astfel, înăuntrul liniei de continuitate amintită se desenează o alta, decalcînd ideea urmăririi destinului: *S-a întîmplat mîine* este axat pe această temă în forma unui vodevil şi linia pornită de aci ajunge în sinuozităţile ei pînă la drama lui Juju. În *S-a întîmplat mîine*, eroul îşi citeşte viitorul în gazeta de-a doua zi care îi parvine, numai lui singur, mai devreme, permiţîndu-i cunoaşterea propriului său viitor, iar în *Frumuseţea diavolului*, oglinda din acel salon elegant îi reflectă eroului viitorul său. Dar amîndoi încearcă, în felul lor, să evite prezicerea, să modifce destinul.

Frumuseţea „sui-generis" a filmelor lui René Clair poate fi căutată într-un aparent paradox. Realizatorul insistă totdeauna asupra unei fabulaţii şi are aerul de a ne spune că întreaga sa strădanie se epuizează în prezentarea, în valorificarea acelei fabulaţii. El îşi urmăreşte povestirea cu o evidentă grijă pentru cursivitatea ei, o pigmentează cu gaguri pentru a-i valorifica punctele nodale, conduce acţiunea cu grijă, cu eleganţă coregrafică. Într-un cuvînt, creează impresia unei pure invenţii epice sau a unei farse bine condusă. (De altfel această virtuozitate împinsă pînă la ultima limită semnalează şi limitele creaţiei lui René Clair: dusă pînă la exces, ea devine o obsesie şi — efortul pentru eleganţă este inelegant, iar ideea se pierde în căutări de stil). În realitate însă Clair porneşte totdeauna de la o idee poetică, aceasta constituie miezul operei sale şi meandrele fabulaţiei nu constituie decît forme în care pulsaţia poetică ni se comunică. Istoria acelui Don Juan din *Marile manevre* şi-ar pierde interesul dacă s-ar elimina gingăşia, puritatea întîlnirii dintre cei doi îndrăgostiţi la bal. Şi aici ironia primează aparent iar realizatorul are un zîmbet maliţios. Dar zîmbetul acesta este expresia pudorii artistului care nu-şi permite să arate lacrima pe care destinul tragic al eroilor săi i-o strecoară sub pleoape. În faţa noastră se consumă o dramă, ni se recită o poezie lirică, tristă, melancolică dar locotenentul de cavalerie trece zîmbind în sunetele fanfarei ca şi cum nimic grav nu s-ar fi întîmplat. Drama este mascată de zîmbet, vibraţia versului este strivită între două glume, pudoarea sentimentalului Clair ni se transmite şi zîmbim şi noi pentru a nu ne face de rîs. Dar, după oricare din filmele lui Clair, plecînd din sala cinematografului, ne dăm seama că am asistat la un recital de poezie. Clair ne-a păcălit încă o dată. Deşi am rîs cu poftă, ajunşi acasă nu ne spunem: „ce nostim a fost", ci „ce frumos a fost!" René Clair este un poet.

Este interesant de urmărit linia evoluţiei realizatorului şi dintr-un alt punct de vedere. Aplecat la început asupra construcţiei şi aglomerării gagurilor (*Pălăria de pai*, *Milionul*, *Fantome de vînzare* etc.) opera lui René Clair capătă un alt timbru, mai grav, după reîntoarcerea în patrie a artistului, în urma refugiului în Anglia şi S.U.A. din timpul războiului. Acum, în *Tăcerea e de aur*, *Frumuseţea diavolului*, *Frumoasele nopţii* spuma scînteietoare a glumelor în serie face loc unei ironii mai fine, verva rămîne aceeaşi, dar gluma este distilată, trecută prin retortele unei cerebrale maliţiozităţi care filtrează grotescul. Rătăcită parcă prin alambicurile acestei distilări perpetue, aceeaşi substanţă se condensează pe pereţii fini de cristal ai unei drame (*Porte des Lilas*) în care umorul nu mai există decît în eleganţa unor demonstraţii ca jocul de-a gangsterii al copiilor, sau ca momentele de haz involuntar pe care le are Juju descurcîndu-se dificil în situaţii ambigue. Apoi o bruscă revenire la suita de gaguri: *Tot aurul din lume*. Deci: farsă—comedie—comedie dramatică—dramă şi din nou farsă. Este o linie curbă care pare a se întoarce la punctul ei de pornire. Doar pare, pentru că diferenţa este netă şi punctul final se află la alt nivel. O putem remarca urmărind personajele filmelor: bufe, clovneşti la începuturi, personajele lui René Clair îşi leapădă cu timpul măştile funambuleşti, îşi arată feţele umane. Regizorul din *Tăcerea e de aur* sau locotenentul din *Marile manevre* se comportă după alte legi, sînt oameni cu carnaţie precisă, cu psihic complicat şi nu numai cu simbolice trăsături de caracter; metaforizate pe linia comicului, ca predecesorii lor. Iar Juju şi Artistul capătă toate dimensiunile umane. În *Tot aurul din lume* situaţia, deşi realistă, are caracteristica farsei. Personajele însă sînt altele, oamenii vii, cu reacţii fireşti şi nu caricaturi.

Popularitatea operei sale derivă şi din intenţia realizatorului, declarată şi explicită, de a se adresa totdeauna publicului larg şi de a repudia construcţia filmică alambicată destinată unui număr restrîns de spectatori. Dealtminteri, tematica socială este mereu prezentă în opera sa. *Trăiască libertatea* era o satiră socială ascuţită, un gest de luptă împotriva exploatării capitaliste, *Tot aurul din lume* un atac împotriva agresivităţii capitalului care monopolizează cu toate mijloacele sursele de venit dintr-o regiune întreagă şi chiar *Frumuseţea diavolului* ridica probleme grave ale contemporaneităţii.

René Clair, primul cineast ales membru al unei Academii, are de înfruntat însă astăzi pericolul unei anchiloze pe care a vădit-o ultimul său film. La începuturile sonorului, Clair a fost unul dintre primii realizatori care în *Sub acoperişurile Parisului* şi-a reînnoit mijloacele de expresie. Acum, în ultima sa operă, pare fixat într-o caligrafie ce apare desuetă iar construcţia — oricît de savantă — a gagurilor sale nu mai are eleganţă, ironia specifică realizatorului se pierde, înlocuită de strădania spre comic, de efortul vizibil pentru construirea glumei. Faptul este cu atît mai supărător cu cît tema majoră a filmului, deşi se vrea explicită, se îneacă într-o incertitudine a soluţiei, Clair exprimîndu-şi deschis îndoiala dacă eroul său, ostil monopoliştilor, are sau nu dreptate din punct de vedere istoric. Declaraţia sa de a încerca să rămînă în actualitate, de a răspunde imperativelor epocii sale sînt, pentru un realizator de atare anvergură, garanţia unor reuşite viitoare. Cu atît mai mult cu cît filmele sale de după război dovedesc natura net progresistă a gîndirii sale. În măsura în care René Clair va reuşi să-şi păstreze prospeţimea, să facă artă după comanda socială aşa cum doreşte să o facă, în măsura în care rămînînd fidel sieşi nu va deveni propriul său epigon, el va rămîne, fără doar şi poate, marele René Clair şi în operele ce vor urma.

Ion BARNA



Pierre Brasseur şi Georges Brassens în Porte des Lilas.

Crucişătorul Potemkin



Producţia: GOSKINO, 1925; Lungimea: 1740 m. Scenariul: Nina Agadjanova—Şutko şi S.M. Eisenstein. Regia: Serghei Eisenstein. Asistenţi de regie: Grigori Aleksandrov, Maksim Strauch, Mihail Gomarov, A. Levşin, A. Antonov. Imaginea: Eduard Tissé. Interpretează: Echipaje din Flota Roşie, populaţia oraşului Odesa şi A. Antonov — *Vakulinciuk*, G. Aleksandrov — *Ghiliarovski* (secundul vasului), V. Barski — căpitanul *Golikov*, A. Levşin — *un ofiţer*, M. Gomarov — — *un marinar*, S.M. Eisenstein şi un grădinar din Odesa — *preotul vasului*. un şofer din Odesa— *doctorul*. Muzica versiunii sonore (1950): *N. Kriukov*.

*

Cînd în primăvara anului 1925 i s-a încredinţat de către Comisia pentru sărbătorirea celei de a 20-a aniversări a Revoluţiei din 1905, realizarea filmului jubiliar *Anul 1905*, Eisenstein avea 27 de ani şi, la activul său, un scurt foileton cinematografic realizat sub îndrumarea lui Dziga Vertov şi un lung metraj, *Greva*, în care pe lîngă experimentele în domeniul montajului şi compoziţiei, vădea capacitatea de a ridica masa la rolul de erou tragic, iscusinţă ce va fi ilustrată apoi cu strălucire, în *Crucişătorul Potemkin*.

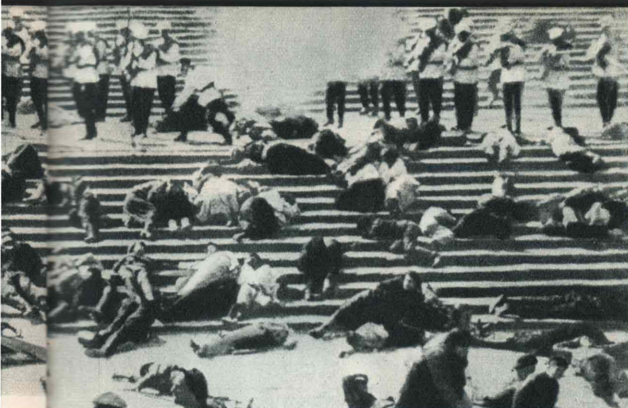
Din vastul scenariu elaborat de Eisenstein şi Agadjanova pe baza unei minuţioase documentări, regizorul s-a oprit în cele din urmă la un singur episod, răscoala marinarilor de pe vasul de război „Potemkin", ancorat în rada portului Odesa, episod care în versiunea iniţială a scenariului nu ocupa mai mult de o filă.

Filmările au avut loc la Odesa în lunile septembrie-octombrie, iar în seara de 25 decembrie, un public entuziast aclama *Crucişătorul Potemkin* în sala teatrului „Bolşoi".

În ce constă forţa grandioasei epopei revoluţionare care a făcut ocolul pămîntului, fiind considerată şi astăzi, „cel mai bun film al tuturor timpurilor"? O vastă literatură monografică a căutat să descifreze tainele acestei capodopere proclamată în diferite rînduri ca filmul nr. 1 al lumii.

Construcţia

Intelectual de formaţie pozitivă, fiu de arhitect şi inginer el însuşi, Eisenstein îşi elabora filmele ca nişte edificii pe deplin structurate, caracterizate printr-o „armonie organică a compoziţiei generale". În ce priveşte *Crucişătorul Potemkin*, el îl definea ca pe „o cronică a unor evenimente, acţionînd ca o dramă", şi atribuia impresia de echilibru şi amploare produsă de film asupra spectatorului compo-



ziţiei sale stricte, după modelul tragediei antice în cinci acte. Fiecare act fiind la rîndul său compus din două părţi „explodînd" în mod dramatic una din alta. Astfel considerate, faptele care constituie acţiunea filmului pot fi grupate după cum urmează:

Actul I : Carnea cu viermi — frămîntare printre marinari.

Actul II: Represiunea de pe punte (scena prelatei) — răscoala.

Secvența antologică Scara.

Cadru specific modului cum compune Eisenstein din fragmente, întregul.





Actul III: Priveghiul în jurul lui Vakulinciuk — mitingul de mînie.

Actul IV: Fraternizarea cu locuitorii Odesei — masacrul de pe scară.

Actul V: Noaptea de aşteptare a escadrei — „Potemkin" trece nevătămat printre vasele escadrei.

Caracterul organic se manifestă prin unitatea de concepţie vădită atît în construcţia de ansamblu, cît şi în compunerea fiecărui episod în parte. Cimentul acestei unităţi îl constituie *tema frăţiei revoluţionare* care din act în act creşte şi se amplifică pînă la apoteoza finală a fraternizării cu escadra.

Un alt aspect interesant al structurii compoziţionale îl constituie aplicarea consecventă a legii „secţiunii de aur" atît la plasarea în ansamblul dramaturgiei a punctului de apogeu (ridicarea steagului roşu pe catarg) şi a celui de totală imobilitate (elegiaca plimbare prin ceaţa din portul Odesa), cît şi la construirea fiecărui episod în parte şi chiar la compoziţia plastică a cadrelor.

Patosul montajului

Construcţia e însă de nedespărţit de patosul temei, subliniat în compoziţia filmului prin momentele de „explozie" a acţiunii, care exprimă de fapt „un aspect esenţial al temei: explozia revoluţionară".

Înflăcărarea ce caracterizează atitudinea autorului faţă de conţinut a determinat o tratare patetică a faptelor. Fiecare a doua parte a celor cinci acte devine un crescendo furtunos: refuzul marinarilor de a mînca ciorba, revolta de pe punte, mitingul, masacrul de pe scara Odesei şi trecerea crucişătorului victorios printre vasele escadrei.

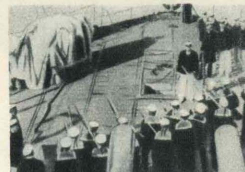
În special secvenţa scării — piesă de antologie a cinematografiei mondiale — constituie un model de montaj dinamic în care totul e violenţă organizată, frenezie calculată. Imaginile-şoc ale victimelor masacrului alternează cu detalii de obiecte expresive — cizme călcînd implacabil, o mînă crispată pe un gard de fier, o sabie fulgerînd orbitor, un cărucior care se rostogoleşte, un leu de piatră trezit parcă din somn de salva tunurilor de pe vas — într-un cor de imagini de un irezistibil patetism.

★

„Unii oameni mărginiţi întreabă, scria Eisenstein: — Unde să căutăm deci monumente ale invenţiei umane care să vorbească despre epoca noastră aşa cum vorbeşte Partenonul despre înflorirea Greciei, arta gotică despre Evul Mediu şi titanii din *quatrocento* despre epoca Renaşterii?"

Răspunzînd acestor mărginiţi că secolul al XX-lea e chemat să dea artei o nouă varietate — cinematograful — Eisenstein vorbea cu autoritatea aceluia care îi şi dăruise acestei arte una din cele mai de seamă capodopere ale sale. Opera care sărbătoreşte întîlnirea dintre cea mai profundă şi răscolitoare temă a secolului — naşterea revoluţiei în conştiinţa maselor — şi vocea inimitabilă a unui cineast de geniu. Opera pentru care înflăcărarea artistului militant şi clarviziunea talentului inventaseră elementele de bază ale unui nou mijloc de expresie, propriu dinamismului şi avidităţii de concret specifice veacului nostru.

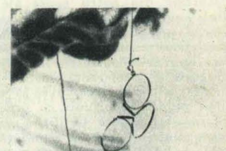
Ana ROMAN



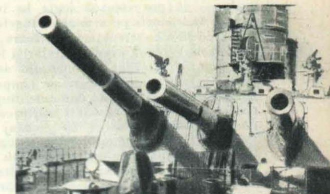
Celebra scenă a prelatei.



Digul din Crucişătorul Potemkin.



Eisenstein conferă detaliului valoare simbolică.



Aceste tunuri aşteaptă semnalul Revoluţiei.

La ce lucrează CIUHRAI

talentul omeniei

A fost odată un moş şi o babă... De data aceasta au fost într-adevăr — şi într-o lume complet reală, nu de basm. Moşul se ocupa de treburile cele mai prozaice — lucra ca agent veterinar, iar baba era pur şi simplu babă. Nici un fel de fapte eroice n-au făcut aceşti bătrîni obişnuiţi şi totuşi au devenit eroii scenariului A fost odată un moş şi o babă **de I. Dunski şi V. Frid, după care Gr. Ciuhrai realizează în prezent un film.**

— Eroul nostru este un om sovietic simplu. Vrem să arătăm caracterul excepţional al aşa-zisului om „obişnuit", ne spun scenariştii.

— Aţi scris scenariul special pentru Ciuhrai?

— Nu. Colaborarea cu Ciuhrai a survenit întîmplător. Dar este un caz fericit. Ciuhrai este unul din regizorii cei mai lirici, cei mai adînc umani. Noi dorim să facem un film despre un om bun. Probabil că şi el vrea acelaşi lucru. Sîntem bucuroşi că scenariul a nimerit în mîini puternice şi bune. În prezent Ciuhrai lucrează la scenariul regizoral. Se pare că el a făcut din opera noastră în general de cameră, o operă mai patetică, dîndu-i senzaţia timpului.

La întrebarea obişnuită: „De ce aţi ales acest scenariu? — regizorul răspunde cam neaşteptat:

— Alegerea scenariului seamănă, dacă vreţi, cu alegerea unei mirese. De obicei nu te însori cu cea mai frumoasă fată, ci cu aceea care ţi se pare mai drăguţă, care îţi este mai apropiată decît celelalte — cea pe care o iubeşti... Aşa este şi cu scenariul: doar cînd te îndrăgosteşti de el poţi să te apuci de film. Nu afirm că A fost odată un moş şi o babă **este cel mai bun scenariu din ultimul timp, dar îmi este mai aproape şi îl socotesc mai bun decît altele.**

Mă atrage mai ales imaginea eroului principal, în jurul căruia este construit întregul scenariu. Este un om integru, puternic, care se simte stăpînul vieţii, un stăpîn grijuliu. Toate îl privesc îndeaproape, se consideră răspunzător de tot ce se întîmplă în jurul lui, e gata în orice clipă să vină în ajutorul oamenilor. Aş vrea să pot reda spiritul scenariului, atmosfera de bunătate şi omenie specifice lui. Nu ştiu în ce măsură o să reuşesc. Acest scenariu este foarte greu în ceea ce priveşte alegerea actorilor. Poate că dintre toate filmele mele acesta este cel mai complicat în privinţa actorilor.

— V-aţi oprit asupra unor interpreţi?

— Nu, nimic concret nu pot să vă spun încă.

— Cine va fi operatorul?

— S. Polnianov care a semnat imaginea la Cer senin. **Vom filma în Nord — acolo unde se desfăşoară acţiunea.**

intoleranță

Realizatorul său, David Wark Griffith (născut la Lagrange — Kentucky — în anul 1875) a practicat înainte de a ajunge regizor de film meserii foarte diferite — de la pompier la ziarist — şi a realizat, pînă la *Intoleranță*, cam 400 de filme scurte, cum se făceau pe timpul acela, nereprezentative pentru personalitatea sa artistică. Primul film după care poate fi apreciat ca regizor este *Naşterea unei Națiuni* căruia îi urmează imediat *Intoleranță*, unul dintre episoadele acestuia fiind realizat chiar în timpul turnării *Naşterii unei Națiuni*, adică în 1914. *Intoleranță* este o operă de maturitate artistică, de acumulare a unei experiențe cinematografice şi de mare înțelegere intuitivă a ceea ce numim azi „specific cinematografic".

„Drama solară a tuturor vîrstelor umanității" — cum îşi supranumea Griffith această operă — îşi dezvăluie caracterul de film de avangardă, încă din construcție. *Intoleranță* e construit din patru episoade desprinse din patru epoci ale umanității *Căderea Babilonului*, *Patimile lui Cristos*, *Noaptea sfîntului Bartolomeu* şi drama modernă *Mama şi legea* — care, împletite printr-un montaj alternat, se confundă, cu scopul de-a demonstra ideea de luptă veşnică dintre dragoste şi intoleranță socială sau religioasă. Acest montaj alternat, care avea să ridice mari probleme unui public neobişnuit cu procedeul cinematografic pe care-l inaugura Griffith, permitea acțiunii să se mute dintr-o epocă în alta fără nici o explicație şi nici o altă justificare decît aceea a legăturii de idei care există între diferite epoci. Însăşi preocuparea pentru transmiterea unei idei cu ajutorul unui procedeu cinematografic era străină acelei vîrste a cinematografiei, vîrstă la care filmul nu ştia decît — cel mult — să povestească logic în imagini. În afara acestei îndrăzneli pe atunci — foarte mare — de a se abate de la o construcție curgătoare, pe linia desfăşurării cronologice a evenimentelor şi în afara vestitului său montaj alternat, *Intoleranță* aduce o seamă de înnoiri artei filmului, care pe timpul acela putea să treacă drept exhibiții, dar care după o îndelungată practicare a lor au devenit mijloacele expresiei cinematografice: alternarea în montaj a unor planuri lungi cu altele de numai cîteva fotograme, trecerea de la un plan general la un gros-plan sau viceversa, readucerea aceleiaşi imagini de mai multe ori în cuprinsul aceleiaşi secvențe, în scopul creării unei tensiuni dramatice. Secvența grevei din episodul *Mama şi legea* este în acest sens o adevărată lecție concentrată de montaj, după cum secvența luptelor de sub zidurile Babilonului, din episodul *Căderea Babilonului*, este o demonstrație de ştiință a mişcării maselor nemaiîntîlnită pînă atunci şi rar întîlnită de atunci încoace. Cavalcadele, turnurile în flăcări, scările care se prăbuşesc cu oameni cu tot, capetele tăiate sau zborul suliţelor prin aer, tot acest arsenal degradat cu timpul avea în *Intoleranță* o întrebuințare magistrală şi o putere de convingere unică. Dacă secvența grevei este o lecție de montaj — ca de altfel şi salvarea condamnatului de la moarte din finalul filmului — dacă episodul *Căderii Babilonului* demonstrează ştiința mişcării maselor, episodul *Patimilor lui Cristos* constituie o demonstrație de compoziție a cadrului şi de mare pricepere în întrebuințarea alb—negrului în toate nuanțele sale.

Despre Griffith se spune că ar fi părintele cinematografului american, prin acest cinematograf înțelegîndu-se nu afacerea film, ci filmul artă, iar *Intoleranță* este socotit pe bună dreptate un film care-şi depăşeşte epoca, un film de avangardă. Acest caracter al lui constituie explicația căderii sale totale atunci şi explicația, în acelaşi timp a aprecierii de care s-a bucurat din partea regizorilor de valoare de mai tîrziu, care au preluat şi dus mai departe procedeele cinematografice promovate de el. De la *Intoleranță* fiecare a preluat ceea ce i-a fost mai aproape. Inculții şi lipsiții de talent, naivitățile sau amănuntele ieftine, adevărații artişti, ştiința de a manevra masele sau de a crea o atmosferă profund dramatică, montajul alternat sau compoziția cadrului. Şi nu întîmplător, în operele unor cineaşti contemporani care şi ei tind către un film al viitorului regăsim un amănunt sau altul din *Intoleranță*.

Ştefan ANTONIU

LA FIERA DEL CINEMA

Înființată în 1958, „LA FIERA DEL CINEMA" a reuşit la capătul a cinci ani de existență să se impună în Italia şi dincolo de hotarele ei, ca o revistă de specialitate cu prestigiu care atacă cu competență şi analizează de pe poziții înaintate, problemele actuale ale cinematografiei — în primul rînd naționale, dar şi cu referiri ample şi documentate la filmul mondial. Aruncînd doar o scurtă privire peste sumarele numerelor din anul care a trecut, vom remarca abordarea unor teme edificatoare pentru a sublinia primatul acordat de revistă culturii cinematografice şi îndrumării cititorilor săi spre pătrunderea cu ajutorul unor analize judicioase, a fenomenului cinematografic internațional actual.

Care este situația cinematografiei italiene? Trece ea prin momente grele? Sau îşi acordă doar un scurt „respiro", după o cursă care a purtat-o spre primul loc, învingînd celelalte țări europene, şi a transformat-o în singura concurentă a industriei americane? La orizont se ivesc nori negri, semnele unei grave crize, sau viitorul ei se arată în culori roze şi senine? Iată întrebările pe care de cîtăva vreme şi le pun toți cei care au contingențe cu lumea filmului, regizori şi tehnicieni. scenarişti şi actori, operatori şi critici. Iar publicul, publicul e cel mai interesat şi atent dintre toți.

„LA FIERA DEL CINEMA" a încercat să dea un răspuns cu ajutorul unei anchete condusă de Luigi Comencini (şi apărută în numerele 2 şi 3/1963), printre cei mai indicați pentru a fi consultați: producătorii şi regizorii. Numai că de astă dată nu li s-a cerut (în deosebi primilor) doar o părere ponderată şi puțin abstractă despre cauzele actualelor preocupări, despre perspectivele imediate, despre problemele de rezolvat şi despre remediile de aplicat, argumente uzate, ci cum va arăta cinematografia italiană mîine? Va şti să placă spectatorilor? La aceste întrebări au fost somați să răspundă producătorii: să se refere la planurile lor de producție, la proiectele vechi sau noi, vag sau clar conturate, să spună dacă viitorul lor va fi marcat de îndrăzneală sau de prudență şi cum s-au gîndit să-şi orienteze producția în aşa fel încît ea să satisfacă gusturile şi exigențele publicului. Nu au fost trecute cu vederea nici cinematografiile franceză şi americană, pradă şi ele, se pare, unor puternice frămîntări poate nu lipsite de cauze asemănătoare.

272 de filme în 1962 demonstrează de la sine că cinematografia italiană e astăzi o industrie cu o structură economică specifică şi cu un fond bugetar de zeci de miliarde de lire. Cu aceste cifre, ea şi-a cucerit locul al 3-lea în producția mondială, după Japonia şi India. Şi încă un argument interesant: Italia contra Hollywood: 272 la 135!

Numai că din 272 de filme, abia dacă 100 au cît de cît vigoarea artistică. Toate celelalte sînt rezultatul improvizației şi al aventurii, şi nu au alt scop decît potolirea cerințelor pieții şi stimularea urcării prețurilor.

„Publicul este dezorientat; i se impun gusturi particulare şi mituri de scurtă durată", declară De Laurentiis.

„Publicul vrea filme vii şi pe teme actuale" îşi exprimă părerea Giovani Addessi de la E.R.A. Cinematografica.

Problema cea mai importantă însă, cea mai actuală, rămîne pentru producătorii de filme insistenta urcare a prețurilor. Iar unii dintre ei văd ca o scăpare, oarecum, din impas, soluția coproducțiilor. Cu o singură excepție: Hollywood-ul, „care reprezintă o amenințare directă a autonomiei cinematografiei italiene", cum a calificat Mario Mariani de la Casa „Cinex", eventualul ajutor american.

„Cinematografia este un mijloc cu o excepțională putere de penetrare, un spectacol care ajunge pînă la urmă în mediile administrative şi în cinematografele săteşti", spune Luigi Comencini. Cu alte cuvinte, nu este cu putință să se continuie realizarea de filme fără „a simți" prezența publicului. Regizorul trebuie să vadă, dincolo de aparatul de luat vederi, fața publicului, ceea ce exprimă ea bine şi rău. Sînt regizori care refuză — poate din orgoliu — să privească dincolo de aparatul de filmat, pretinzînd că ei nu ştiu de existența unui public. De aceea poate, filmele lor se izbesc de incomprehensiune. De fapt, ca o lege naturală a retribuției, spectatorul oferă în schimbul dezinteresului pe care l-a manifestat regizorul la adresa sa cînd a făcut filmul, propriul său dezinteres față de opera regizorului.

„Limbajul ermetic nu mai este admisibil" spune Antonio Pietrangeli; „cred că am făcut întotdeauna filmul pe care publicul l-a aşteptat de la mine" adaugă Pietro Francisci, spre deosebire de Michelangelo Antonioni care consideră că un regizor trebuie să se gîndească la film şi nu la spectator. „Nu există raporturi între regizor şi public, ci doar între public şi film", declară Antonioni. „Deci nu pot şti şi nici nu mă interesează să aflu ce aşteaptă publicul de la cinematografie şi de la filmele mele".

Felul de a gîndi al lui Antonioni rămîne destul de singular însă pentru că „important este să găseşti, tu regizor, acea cheie a situațiilor şi a limbajului, care să-i permită spectatorului să pătrundă singur semnificațiile poveştii cinematografice" îi dă replica Dino Risi.

Luchino Visconti, considerat ca unul dintre cei mai culți şi mai profund intelectuali dintre regizorii italieni, nu numai că nu se gîndeşte să respingă contactul cu publicul dar declară „sînt un om de teatru şi nu pot uita că spectacolul se face de către public.

Şi conchide: „Îmi amintesc de acest lucru ori de cîte ori mă apuc de un nou film. Nu spun că este uşor să realizezi acest contact, dar este indispensabil să perseverezi."

Iată dar, cum o problemă atît de „la inima" cinematografiei italiene: ziua ei de mîine în raport cu posibilitățile producției şi cu cerințele publicului, este relevată cu seriozitate şi simț al răspunderii de către „LA FIERA DEL CINEMA", care încearcă să descurce, atît cît poate, ițele nebuloase ce par a prinde în plasă viitorul filmului italian. Din păcate însă, dorința de a veni în ajutorul unor mase largi de cititori, de a lupta pentru extinderea, dincolo de limitele unui grup restrîns de studioşi şi pasionați, a cunoaşterii faptelor şi problemelor care preocupă azi cinematografia mondială, nu este făcută pentru a păstra echilibrul unei asemenea publicații în sînul presei capitaliste.

„Nu e uşor să menții în viață o revistă ca a noastră, ne scrie Enrico Rossetti, directorul revistei. Dar nu disper şi cred că o voi lua de la capăt în timpuri mai prielnice şi pe baze mai solide."

Rodica LIPATTI



Aşa cum îl cunoaştem pe creatorul popularului Charlot.



Una din scenele tipice comediilor dinaintea primului război mondial.



Chaplin ca actor, membru al trupei F. Karno.

De două ori înainte de război

Februarie, anul 1914. Actualitățile „Eclair no.7" publică fotografiile țarului Nicolae al II-lea, vizitînd prima școală rusă de aviație de la Sevastopol. În același timp împăratul german Wilhelm al II-lea participă la festivitățile organizate cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la eliberarea ducatelor Schleswig-Holstein de sub jugul danez. La NewYork bîntuie un viscol năprasnic. Săptămînalul „Universal No. 102" publică un reportaj senzațional asupra acestei calamități naturale care a paralizat orice circulație pe străzi. Iar la Nisa, ca în fiecare an, au loc carnavalul și bătaia cu flori.

Pe ecranele capitalelor europene rulează filme din ce în ce mai lungi. La Paris și Berlin, se bucură de un imens succes un film francez, producție a studiourilor Pathé, cam 2 000 m de peliculă. E vorba de *Bestia cu chip de om*, în regia lui Camille de Morhlon. O povestire dramatică și senzațională despre un ins stăpînit de pasiunea jocurilor de noroc. Publicul din Imperiul german se entuziasmează de filmele istorice: *Bismarck* și *Tirolul în flăcări*, ultimul tratînd despre răscoala lui Andreas Hofer împotriva ocupantului francez. Pe ecranele Moscovei rulează o adaptare după romanul lui Turgheniev *Un cuib de nobili*, în regia lui Vladimir Gardin. În filmul suedez *Metisul* realizat de Victor Sjöstrom debutează actorul norvegian, Gunnar Tolnaes.

Coproducțiile au ajuns la modă. Presa comunică faptul că producătorul american George Kleine și studiourile italiene Ambrosio au început turnarea superfilmului *Madame Du Barry* (în costume de epocă) care va costa aproape 150 000 de dolari. Exterioarele vor fi filmate în Italia, iar rolul titular deținut de o actriță americană.

Un debut nereușit

În America, în ziua de 2 februarie 1914, pe ecranele cinematografelor rulează noua comedioară a studiourilor Keystone cu titlul *În luptă pentru existență*. Regizorul este Henry „Pathé" Lehrman, producător Mack Sennett și pentru prima oară apare actorul englez de music-hall Charles Chaplin. Din perspectiva jumătății de secol scurse, acesta a fost, fără îndoială, cel mai de seamă eveniment cinematografic din luna ianuarie a anului 1914. Dar pe atunci... Acum 50 de ani n-au fost prea mulți cei capabili să întrevadă în eroul acestui film de scurt metraj pe unul din cei mai mari maeștri ai artei cinematografice.

Lucrurile s-au petrecut în felul următor: Mack Sennett se aștepta ca popularul comic Ford Sterling să părăsească studioul, în căutarea unor posibilități de cîștig mai mari. Așadar, trebuia găsit un alt comic pentru „trupa lui Mack Sennett" care-și căpătase de pe atunci celebritatea. Atotputernicul producător își aminti de un actor deosebit de amuzant și multilateral pe care-l văzuse cîndva la un spectacol dat de trupa ambulantă engleză a lui Fred Karno. Nu-și aducea prea bine aminte cum îl chema, parcă Champion... A dat dispoziție ca artistul respectiv să fie căutat și într-adevăr el a fost găsit în persoana lui Charles Chaplin. Tentat de excelenta retribuire, 125 de dolari pe săptămînă, în timp ce pe scenă pînă atunci cîștigase cel mult 50, Chaplin semnează contractul și, în decembrie 1913, se prezintă la studiourile din Los Angeles. Era un tînăr modest și timid care la toate întrebările răspundea politicos cu invariabila formulă: „Da, mister Sennett", sau „Nu, mister Sennett".

Colegii l-au întîmpinat fără entuziasm. Tînărul englez se ținea la o parte de banda lor veselă, iar farsele colegilor săi de la garderobă, Fatty și Mack Swain, nu-i smulgeau nici un zîmbet. În filmul *În luptă pentru existență* i s-a cerut să joace rolul unui escroc purtînd costum de lord englez — cilindru, jachetă, monoclu și mustață lungă. Regizorul Henry Pathé Lehrman n-o scotea însă la capăt cu debutantul. Chaplin nu înțelegea nimic și refuza să țină seamă de indicațiile realizatorului. Nimeni nu încercase să-l explice că secvențele nu se filmează în ordine cronologică și că datorită montajului poate lua naștere un nou spațiu, un nou timp. „Cum să mă uit la o fată, cînd ea nu este de față?" Asemenea întrebări naive punea Chaplin și reușea să-l scoată din sărite pe regizor. Atmosfera era atît de încărcată încît a fost nevoit să intervină „the Big Boss", marele patron în persoană. Charlie Chaplin s-a ales cu observații și avertismente.

Filmul o dată terminat nu numai că nu i-a plăcut producătorului, dar a stîrnit panica celor care l-au finanțat. Unul dintre aceștia, mister Bauman, i-a declarat, fără menajamente, lui Mack Sennett că, datorită unor angajamente ușuratice încheiate cu pseudoactori lipsiți de răspundere, va duce firma la faliment. N-a fost de prea mare folos nici faptul că revista de specialitate „Moving Picture World" l-a remarcat pe Chaplin, publicînd chiar și o notiță elogioasă despre debutul lui: „Actorul care l-a interpretat pe escroc este un comic de mîna întîi". Era o consolare foarte slabă în fața corului comun al nemulțumiților de la studiourile din Keystone: „Englezul ăsta nu e bun de nimic, nu știe să se miște repede cum o facem noi, n-o să iasă nimic." Astfel a început drumul spre stele al lui Charles Chaplin pe orizontul cinematografic.

Între bubuitul tunului și bătaia cu flori

În februarie 1939 săptămînalele de cinema erau pline cu fotografii din Spania. Se juca ultimul act al tragicului război civil. Lovită pe la spate, republica își dădea sfîrșitul; armatele generalului Franco ocupaseră Barcelona, porniseră ofensiva în direcția Valenciei. Toată lumea se pregătea pentru o mare răfuială. Pe ecrane puteau fi văzute exercițiile de apărare antiaeriană de la Paris și din Anglia, manevrele flotei de război S.U.A. din Oceanul Atlantic și parada militară de ziua nașterii împăratului Hirohito. Fox-Movietone-News, Paramount și UFA-Tonwoche ofereau din plin spectatorilor marșuri, răpăit de tobe și împușcături. Ca să-i mai lase să răsufle, le mai arătau concursurile sportive de la Garmisch-Partenkirchen, Cortina d'Ampezzo și Zakopane. Iar la Viareggio, ca în fiece an, domnea carnavalul. Convoaie de mașini împodobite cu flori străbăteau străzile.

Filmele prezentate pe ecranele capitalelor europene nu sînt din cele mai bune. În Germania are loc cu mare pompă premiera filmului lui Veit Harlan, intitulat *Sufletul nemuritor*. Rolul ceasornicarului Peter Henlein din Nürnberg este interpretat de Heinrich George. Goebbels, Streicher și alți potentați hitleriști trimit flori și felicitări întregului ansamblu. La Paris, în comedia lui Marcel Achard *Nucile de cocos* se produce perechea Michel Simon și Marie Bell. La Londra cel mai mare succes de casă îl obțin comicii Gracie Fields, Tom Walls și Will Hays. În America, Cary Grant place spectatorilor în filmul *Gunga Din*. Eleanor Powell și Robert Young se întîlnesc în *Honolulu*, iar Carole Lombard și James Stewart joacă în comedia *Făcuți unul pentru altul (Made for each other)*.

Maxim și ai săi

În Uniunea Sovietică în ziua de 2 februarie 1939, rulează a treia și ultima parte a *"Trilogiei despre Maxim"* a lui Kozînțev și Trauberg, *Cartierul Viborg*. Acesta este sfîrșitul carierei activistului bolșevic, care a început prin a fi strungar la fabrica lui Putilov în anii grei care au urmat înfrîngerii revoluției din 1905, iar acum, în anul 1918, în urma victoriei din octombrie, devine primul comisar sovietic al Băncii de Stat din Rusia Sovietică.

Kozînțev și Trauberg au ales pentru filmul lor o perioadă dramatică și interesantă din istoria Uniunii Sovietice. Vechea putere de stat s-a năruit și trebuia creat fără ajutorul specialiștilor, în condiții de foame, mizerie și război civil, noul aparat al puterii de stat. Iată sarcina pe care o punea Lenin și pe care s-a apucat să o aducă la îndeplinire vechea gardă de tovarăși de partid, avînd experiența anilor de muncă conspirativă, detențiune și luptă armată. Maxim nu este un economist și nici măcar un specialist în domeniul bancar, dar s-a ocupat pe vremuri în sindicate cu asigurările sociale și a fost responsabilul financiar al unei cooperative a deportaților din Siberia. „Iată o excelentă calificare", spune Iacob Sverdlov primul președinte al Comitetului Executiv Central al Sovietelor din întreaga Rusie — primul guvern muncitoresc-țărănesc din istorie. Sarcina trebuie îndeplinită, Maxim devine comisarul băncii și pregătește primul buget de stat.

Realizatorii filmului nu se ocupă numai de Maxim. Ei arată totodată cum funcționează tribunalele sovietice, cum se face aprovizionarea populației cu alimente și, în primul rînd, cum se desfășoară lupta permanentă împotriva contrarevoluției, împotriva loviturilor de stat, a provocărilor și a sabotajului.

Viața la Petersburg nu este ușoară, mai ales în cartierul muncitoresc Viborg. Domnește frigul și foametea în prima iarnă din noul stat socialist. Ore întregi se fac cozi la distribuirea pîinii și a combustibilului, iar războiul continuă încă și nemții amenință capitala.

Maxim — interpretat ca și în cele două versiuni anterioare de Boris Cirkov — primește de la partid o nouă sarcină de luptă. Părăsește banca și pleacă cu unități ale armatei roșii pe front. În fața clădirii în care se află sovietul cartierului Viborg trec în marș unitățile militare. În fruntea voluntarilor pășește Maxim. Orchestra cîntă, se flutură steagurile roșii. Maxim și-a scos cascheta și strigă: „La revedere, tovarăși." Pe ecran apare cuvîntul „Sfîrșit".

E cu neputință ca acesta să fie sfîrșitul. La studiourile Lenfilm au început să sosească zeci, sute de mii de scrisori de la spectatori din cele mai îndepărtate colțuri ale țării. „Tovarășii Kozînțev și Trauberg nu trebuie să-și ia rămas bun de la Maxim, noi vrem să-l vedem din nou." Aceste cuvinte se repetau mereu în cele mai diverse variante. Unii propuneau o a patra serie cu titlul *Maxim constructorul*. Se recomanda realizarea unei noi trilogii care să fie alcătuită din următoarele părți: *„După 20 de ani, Bătrînețea lui Maxim* și *Copiii lui Maxim*. Ultima scrisoare de acest fel a fost primită de studiourile Lenfilm în anul... 1955.

Maxim aruncase de pe ecran cuvintele „La revedere, tovarăși", pornind spre front să-și apere patria de agresorul german. Era în februarie anul 1939, iar în august 1941, Maxim apărea din nou în: *Jurnalul cinematografic de război nr. 1*, chemîndu-și compatrioții să țină piept cotropitorului german.



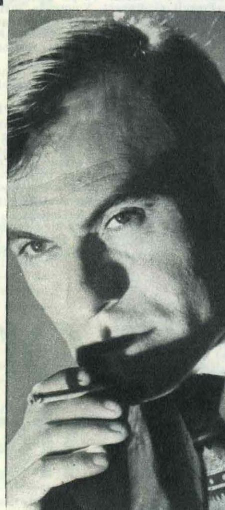
Boris Cirkov a realizat pe ecran eroul revoluției cel mai îndrăgit de spectatori: Maxim.

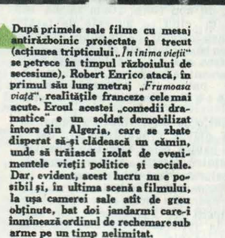


Cunoscuta actriță austriacă Lilli Palmer, a cărei remarcabilă interpretare din *„Profesiunea doamnei Warren"* am admirat-o nu de mult — și tînărul actor francez Jean Sorel, sînt parteneri în *„Iulia, ești încîntătoare"*. Ea, în rolul unei actrițe între două vîrste care se îndrăgostește de un tînăr, ce i-ar putea fi fiu. El — în rolul adolescentului. Alfred Weidenmann semnează regia acestei drame care se termină cu dureroasa trezire la realitate a femeii mature.



„Mansarda" — un film biografic despre marele pictor polonez din secolul trecut Alexander Gierymski. Regizorul Konrad Nalecki a acordat o atenție deosebită realizării tehnice încercînd să surprindă pe peliculă culorile calde, aurii, ale pînzelor pictorului. Rolul lui Gierymski e susținut de Leszek Herdegen, iar cel al misteriosului model al cărui nume nu a fost identificat nici pînă azi, de Alexandra Slaska.





După primele sale filme cu mesaj antirăzboinic proiectate în trecut (acțiunea tripticului *„În inima vieții"* se petrece în timpul războiului de secesiune), Robert Enrico atacă, în primul său lung metraj *„Frumoasa viață"*, realitățile franceze cele mai acute. Eroul acestei „comedii dramatice" e un soldat demobilizat întors din Algeria, care se zbate disperat să-și clădească un cămin, unde să trăiască izolat de evenimentele vieții politice și sociale. Dar, evident, acest lucru nu e posibil și, în ultima scenă a filmului, la ușa camerei sale atît de greu obținute, bat doi jandarmi care-i înmînează ordinul de rechemare sub arme pe un timp nelimitat.



„Umbrelele din Cherbourg" — ultimul film al lui Jacques Demy, unul din cei mai reprezentativi regizori francezi ai „noului val", e o comedie muzicală cîntată în întregime, cu un dialog care, după spusele regizorului, „nu e nici poezie, nici cuplet, nici operă". Este povestea primei iubiri dintre o fată de 18 ani și un băiat de 20 de ani. Rolurile sînt interpretate de Catherine Deneuve și Nino Castelnuovo.



Două imagini, două cadre sugestive reprezentînd pe Szilvassi Anna Maria, studentă a Institutului de teatru budapestan, al cărui debut în rolul fetei din *„Ștrengărița"* i-a determinat pe cineaștii din țara prietenă să o numească „Claudia Cardinale a ecranului maghiar". Exuberantă, cu un joc simplu, plină de căldură și umor, actrița pare să îndreptățească toate speranțele. Noi i-am dori să devină o... Szilvassi Anna Maria.



O imagine din filmul iugoslav *„Telefonul"* al regizorului Vatroslav Mimica, care a luat medalia de aur pentru subiectul de cea mai mare originalitate dintre filmele experimentale prezentate la Concursul internațional al filmului de artă și despre artă din cadrul celui de-al VI-lea Mare Premiu de la Bergamo (1963).

Actorul de film Gheorghi Gheorghiev a absolvit Institutul superior de teatru din Sofia în 1953. De atunci și pînă astăzi a jucat în permanență la Teatrul popular „Ivan Vazov" din capitala R.P. Bulgaria. În film, Gheorghi Gheorghiev s-a afirmat ca actor dotat în chip deosebit pentru rolurile de caracter, în special în *„Dintele de aur"*. La cel de al treilea Festival al filmului bulgar de la Varna, Gheorghiev a primit premiul întîi pentru cea mai bună interpretare masculină: rolul ofițerului Lipovski din *„Dintele de aur"*.



ci
ne
ma

SECVENȚE





Judy Garland, unul din copiii minune ai cinematografului, a reușit să se mențină printre favoriții publicului. Recent a obținut mari succese cu realizările ei din puternica dramă *„Procesul de la Nürnberg"*, regizat de Stanley Kramer și din filmul muzical *„Voi cînta"*, în care vestita cîntăreață lansează cîteva noi melodii.

Unul din filmele create de „noul cinematograf" brazilian care a avut un larg ecou internațional: *„O assalto ao trem Pagador"*. Cea de a doua peliculă semnată de regizorul Roberto Farias se inspiră dintr-un caz real și investighează lumea oamenilor săraci din Rio de Janeiro. Scena alăturată înfățișează interogatoriul brutal luat de un polițist (Jorge Doria).



Tot la Bergamo, cu prilejul Concursului filmelor de artă, a fost vizionată și producția americană pentru televiziune *„O.K. End Here"*, realizată de Robert Frank. În rolul principal feminin, Sue Ungaro. Cu ocazia unui interviu, producătorul filmului, Edwin Gregson, a declarat: „considerăm ca o mare onoare invitația pe care am primit-o de a participa la Festivalul de la Bergamo. În America publicul nu este obișnuit să privească cinematografia ca o artă. Oamenii s-au învățat să stea în fața aparatelor de televiziune și să privească... reclamele de pastă de dinți și de cremă de ghete. Chiar și Hollywood-ul nu mai este decît o fabrică de telefilme"...

„O tipologie a femeii moderne", așa își denumește regizorul Rolf Thiele noua sa realizare *„Venusberg"*, interpretată numai de femei. Două din cele șapte frumoase și tinere protagoniste: suedeza Christine Granberg (stînga) și actrița germană Nicole Badal.





Locul lui Willy Fritsch, unul din interpreții consacrați ai rolurilor de june prim din filmele germane de acum 30 de ani a fost luat astăzi de fiul lui, Thomas, în vîrstă de 19 ani, care a obținut un mare succes încă de la debutul său cinematografic: *„Baldachinul negru-alb-roșu"*.



Regizorul Dino Risi a terminat nu de mult un nou film: *„Monștrii"*, care reunește două mari vedete ale cinematografiei italiene, Ugo Tognazzi și Vittorio Gassman. Exterioarele au fost turnate în pitoreasca localitate Taormina. Actorii vor interpreta fiecare mai multe roluri caricaturale distractive. Nu trebuie uitat însă că filmele lui Dino Risi, oricît ar fi ele de amuzante, nu scapă din vedere scopul principal: satira obiceiurilor lumii capitaliste. Două din personajele realizate de Tognazzi și Gassman.



„Unde-i generalul" este titlul noii comedii poloneze realizate de Tadeusz Chmielewski. Este vorba de un general nazist ascuns, pe care trebuie să-l descopere doi soldați: un tînăr polonez și o tînără, ostaș în armata sovietică.





In filmul maghiar *„Un om care nu există"* (regia Gertler Victor), film pe care spectatorii noștri îl vor vedea în curînd, Vass Eva interpretează rolul unei frumoase stewardess amestecată fără voie într-o acțiune de spionaj, iar Gabor Miklos rolul unui anchetator de la securitate. Partenerii din film interpretează pe scena teatrului Madach rolurile principale din „Hamlet".

„La Rimpatriata" este titlul filmului lui Damiano Damiani în care Dominique Boschero (fotografia alăturată) interpretează unul din principalele roluri.

Tînăra actriță iugoslavă Spela Rozin este interpreta rolului principal al primului din cele două episoade care alcătuiesc filmul realizat de Wadim Berestowski, Jozef Hen și W. Rutkiewicz *„Weekend-urile"*.



Proiectele, dorințele și urările pe anul 1964 ale unor cunoscuți producători, regizori și actori italieni. Interviuri luate de UNITALIAFILM

Alessandro Blasetti:

— Ce proiecte aveți pentru 1964?

„Voi realiza un film la care mă gîndesc de trei ani, intitulat *Eu, eu... și ceilalți*, cu subtitlul *Conferință cu proiecții*. E un film nou ca formulă, fără intrigă, care va urmări un procedeu insolit: în centru se află „eul", egocentrismul, care domină viața noastră a tuturor și care ne face să spunem mereu „eu sînt eu... iar ceilalți sînt ceilalți". Conferențiarul va comenta nenumăratele feluri de egocentrism, din care, în ultimă instanță, decurge imposibilitatea de a fi fericit. Filmul va fi moral, dar nu moralizator, îl voi face pe spectator să rîdă și, sper, că-i voi inspira gînduri salutare."

— Ce operă terminată va ieși pe ecrane în 1964?

„*Liola* cu Ugo Tognazzi și o anchetă televizată în cinci părți asupra cinematografiei italiene din 1945 pînă în 1962."

— Ce doriți să vă aducă anul 1964?

„Sper că atmosfera nouă, generată de Moscova în urma Acordului cu privire la încetarea experiențelor atomice să-și arate roadele și să avem Pace."

Claudia Cardinale:

— Cum se anunță pentru dvs. acest an?

„Ar trebui să joc în trei filme: două italiene și unul american. Dar nu știu încă nimic precis. S-ar putea ca unul din filmele italiene să fie o comedie condusă de Luchino Visconti. Mă atrage mult comedia și aș vrea să interpretez unul din acele roluri „strălucitoare", mult mai dificile uneori decît rolurile dramatice și care, pentru o actriță, reprezintă o dovadă de maturitate."

— Care este urarea dvs. pentru 1964?

„Ca cinematografia să ajungă la 70 de ani (îi va împlini în 1965) cu cît mai puține maladii de bătrînețe și cu forța interioară a tinereții, pentru a putea în doi ani să sufle cu toată puterea și să stingă cele 70 de lumînări tradiționale."

Federico Fellini:

— Un an nou, filme noi, nu-i așa?

„Exact. Voi începe turnarea noului meu film, o comedie grotescă intitulată *Julieta și fantomele* cu Giulietta Masina în rolul principal. Nu am ales încă definitiv pe ceilalți interpreți. Cred însă că vor fi Toto, Fabrizi, un bun actor comic american și... o întreagă serie de comici."

— Urările dvs?

„Să se realizeze în 1964 nu numai în Italia, dar și în întreaga lume, filme mereu mai bune, care să atragă un public din ce în ce mai numeros."

Carlo Ponti:

— Ce filme veți produce în 1964?

„*Casanova*, în regia lui Mario Bolognini și cu Marcello Mastroianni în rolul titular, două filme sub conducerea lui Marco Ferreri, *Controsesso* cu Ugo Tognazzi și Vittorio Gassman și *Omul cu cinci baloane* cu Mastroianni și Catherine Spaak; *Boccaccio 2000*, tot cu Catherine Spaak, film care va consacra debutul regizoral al desenatorului Pino Zac și un film al lui Vittorio de Sica cu Sophia Loren. Acestea sînt proiectele sigure..."

— Ce doriți pentru 1964?

„Să se suprime băncile și birourile avocățești. Sediile băncilor ar putea fi transformate în școli. Nu credeți că am trăi toți mult mai bine?"

— O urare mai realizabilă nu s-ar putea?

„Ba da. Aș dori să existe o critică cinematografică bine pregătită și competentă. Dar dacă mă gîndesc bine, cred că nici dorința aceasta nu e mai realizabilă decît cealaltă..."

Daniela Rocca:

„Nu pot spune prea multe despre filmele pe care le voi face în 1964, pentru că nu cunosc amănunte. Aș putea însă să vă împărtășesc părerea mea despre producția cinematografică a noului an... Ne trebuie idei originale, trebuie încurajați tineri autori, scenariști și regizori care au într-adevăr ceva de spus. Și ar mai fi necesară o anchetă directă în public, pentru a cunoaște adevărul despre ceea ce ar dori el să vadă, mai ales că eu nu cred că se răspunde actualmente gustului său... În ceea ce mă privește, aș dori să interpretez o satiră a societății de azi..."

Renato Salvatori

„Primul meu film pe anul 1964 va fi opera unui debutant Giulio Questi, documentarist de mare valoare. Subiectul este modern, actual, așa cum îmi place mie. S-ar mai putea să interpretez și un film în Statele-Unite, al treilea deci turnat de mine în America. Mă atrage cinematografia americană, în deosebi mă atrag experiențele „independenților", un grup de tineri cineaști care lucrează la New York și care au început să fie denumiți „new-american cinema" o cinematografie bogată în idei noi și originale."

— La teatru nu vă gîndiți?

„Ba da. Și cred că anul 1964 va marca pentru mine un eveniment important: voi păși pe scenă jucînd în două piese de mare actualitate."

— Vreo dorință personală?

„Nu. Una generală pe care o adresez tuturor: pace, seninătate, muncă și sănătate.

Alberto Sordi:

— E adevărat că '64 va însemna pentru dvs. un an „american"?

„Da. Voi porni la descoperirea Americii... mai bine zis a americanilor, căci voi interpreta două filme în Statele Unite și unul în Brazilia. În S.U.A. voi turna mai întîi *Un italian în America* apoi *Gornistul generalului Custer*. Proiectul brazilian e mai vag, dar și acolo voi fi... un italian în Brazilia. Urările mele? Să fac filme din ce în ce mai bune, care să placă spectatorilor. Iar crizei cinematografiei italiene îi urez să dispară cu ajutorul celui mai deschis și mai sincer hohot de rîs."

Ugo Tognazzi:

„Din păcate nu poți turna la mai multe filme în același timp, iar mie mi se suprapun cîteva oferte. Printre altele, *La vita agra* de Lizzani la care am și început să lucrez și un film regizat de Pietrangeli... Voi debuta și în regie cu *Marea secătură*, ecranizarea unei nuvele de Dino Buzzati, în care voi interpreta și rolul principal."

— Care sînt avantajele celebrității?

„Cam puține. Întîi de toate impozitele. Apoi, imposibilitatea de a evalua echitabil și senin prieteniile, pentru a nu mai vorbi de faptul că popularitatea se duce la fel de repede cum a venit. Mai bine să bat în lemn..."

★

Studioul central de filme documentare din Moscova a terminat de curînd un interesant film de montaj, *Raza fermecată*, despre nașterea cinematografiei sovietice și căile ei de dezvoltare. Realizatorii filmului — printre care cunoscuții documentariști Roman Karmen, V. Katanian, I. Poselski și L. Nahnaci — au ales din materialul de arhivă cadre unice care parcurg etapele principale ale istoriei cinematografiei sovietice.

★

Regizorul Roland Bîkov al cărui vodevil *Balada husarilor* a rulat cu succes pe ecranele noastre, turnează împreună cu N. Orlov o comedie excentrică pentru copii, *A dispărut o vară*.

★

După comedia *Trei plus doi*, regizorul G. Ohanesian a trecut la realizarea unui nou film intitulat provizoriu *Nodul gordian*. Filmul ne prezintă un pesimist și un optimist care văd același eveniment în cu totul altă lumină. Interpreții principali sînt tinerii actori Nikita Mihalkov și Andrei Iurenev care au primit „botezul focului" în prima realizare a lui G. Ohanesian, *Aventurile lui Kroș*.

★

Marcello Mastroianni, actorul preferat al lui Fellini, va turna două filme cu Luchino Visconti: *Străinul*, ecranizare după Albert Camus și *Balul contelui d'Orgel*, după Radiguet.

★

Regizorul francez Robert Vernay va realiza în studiourile berlineze DEFA, filmul *Camera albastră*, o ecranizare după opera scriitorului Prosper Mérimée. Robert Vernay este cunoscut printre altele și pentru filmele sale *Nu există vacanță pentru bunul dumnezeu*, seria a doua din *Contele de Monte Cristo* și un scurt metraj despre Moscova.

★

Producțiile cinematografiei bulgare se bucură de o popularitate tot mai mare în rîndul spectatorilor, din străinătate. În anul 1962 peste 25 de filme artistice bulgare produse în ultimii ani au fost achiziționate de 65 de țări, iar 65 de filme de scurt metraj au fost achiziționate de 100 de țări. În același an filmele bulgare au fost prezentate la 18 concursuri internaționale și au obținut 8 premii.

„NUESTRO TIEMPO"

cinema CORESPONDENȚĂ



Istoria revoluției s-a scris cu nenumărate jertfe. Cadru din filmul lui Tomas Guttierez Alea, Povestiri despre revoluție.

Primul film turnat în Cuba a fost documentarul *Simulacru de incendiu* datînd din anul 1897 (o performanță, fără îndoială, dacă ne amintim că *Ieșirea din uzinele Lumière* aparține anului 1895).

Între 1913—1920, Enrique Diaz Quesada, părintele cinematografului cuban, realizează, după scurte documentare sociale, primul lung metraj din Cuba: *Manuel Garcia*. Dintre numeroasele sale filme, *Sînge și zahăr* și *Arrollito* au devenit lucrări clasice ale cinematografiei cubaneze. Foarte populare sînt și producțiile lui Ramon Peon, regizor de talent. Din pricina creșterii teroarei politice care făcea imposibilă abordarea unei tematici de actualitate (guvernul burghez refuzînd orice sprijin cineaștilor din țară pentru a promova în exclusivitate filmele importate), încercările lui Quesada și Peon rămîn fără ecou. Se turnează un număr restrîns de pelicule de un nivel artistic lamentabil. În 1937 se realizează primul sonor, *Șarpele roșu*, deplorabil film de groază și melodrame cu subiecte standard avînd ca prototip producțiile mexicane. Rarele pelicule realiste sînt documentare și scurt metraje realizate de amatori. Filmul experimental pe 16 mm, *El Megano*, o relatare zguduitoare a mizeriei minerilor din regiunea mlaștinilor Zapatta — se datorează tinerilor regizori Guttierez Alea și Julio Garcia Espinosa, din jurul revistei „Nuestro Tiempo". El răbufnește ca o explozie în atmosfera de cruntă teroare din ultimii ani ai dictaturii lui Battista care sechestrează pelicula.

După revoluție, grupul de la „Nuestro Tiempo" avea să formeze nucleul Institutului Cuban de Artă și Industrie Cinematografică, care conduce în prezent, pe lîngă producția de filme, difuzarea și rețeaua cinematografică de stat. Institutul desfășoară o activitate bogată concretizată într-un număr considerabil de filme documentare și artistice valoroase. Sosiți de pe cîmpul de luptă, tinerii cineaști cubani pătrunși de spiritul avîntat al revoluției își consacră toate forțele pentru crearea unei școli cinematografice care să corespundă aspirațiilor poporului.

S-au realizat pînă în prezent peste 70 de documentare, dintre care filme despre revoluție ca *Patria sau moartea* (regizor J.G. Espinosa), altele despre construirea de locuințe, necesitatea lichidării analfabetismului, introducerea unor metode și culturi noi în agricultură, asanarea unor regiuni mlăștinoase etc.

La sfîrșitul anului 1959 a ieșit pe ecrane *Cuba dansează* în regia lui Julio Garcia Espinosa, primul lung metraj artistic realizat în Cuba liberă. Scenariul scris de Espinosa încă pe timpul cînd lucra la *El Megano* a fost interzis de cenzura lui Battista, fapt pentru care turnarea lui nu a putut începe decît după instaurarea puterii populare.

La Festivalul internațional al filmului de la Moscova din 1961, cinematografia cubană a repurtat primul său succes internațional cu *Povestiri despre revoluție*, realizate de Tomas Guttierez Alea într-o manieră apropiată documentarului, evocînd cu mult patos revoluționar lupta eroică a patrioților cubanezi împotriva dictaturii lui Battista. Îl reîntîlnim pe Fonseca interpretul eroului lui Alea în excelenta peliculă a lui Julio Garcia Espinosa, *Pedro pleacă în Sierra*. Actorul se dăruiește cu pasiune eroului pe care îl întruchipează pe ecran. Un joc firesc, simplu, rezultat al profundei înțelegeri a personajului interpretat conturează cu multă vigoare figura tînărului revoluționar Pedro.

Marele Premiu al Festivalului filmului de scurt metraj de la Leipzig a fost decernat în 1962 documentarului *Istoria unui balet* realizat de Jose Messip (suita coregrafică *Yoruba*, inspirată din folclorul negrilor cubani).

Una dintre tinerele speranțe ale filmului contemporan cuban este Fausto Canel, în vîrstă de numai 22 de ani, critic de film la ziarul „Revolucion". La Festivalul filmelor latino-americane de la Sestri Levante din vara anului 1962, s-a bucurat de o apreciere unanimă documentarul său, *Hemingway*.

Dintre filmele artistice, reține atenția comedia satirică *Douăsprezece scaune* în regia lui Tomas Guttierez Alea, o versiune cinematografică originală a romanului cu același titlu de Ilf și Petrov, care valorifică tradițiile comediei cinematografice clasice, adaptîndu-le unui conținut nou. Pentru căutări în domeniul comediei, i



„Tierra o sangre" — Pămînt ori sînge — e cuvîntul de ordine al țăranilor care își apără pămîntul, eroii în filmul Realengo 18.

s-a acordat la cel de al III-lea Festival internațional al filmului de la Moscova din 1963 diplomă de onoare. De curînd, regizorul a terminat filmările la *Cumbite*, film despre satul haitian.

Celălalt Cristobal, o comedie fantastică despre un mic dictator, regizată de francezul Armand Gatti, deschide seria coproducțiilor Cubei cu alte țări. Intenția lui Gatti, după spusele sale, a fost realizarea unui fantastic în genul „Călătoriilor lui Gulliver", deci



Un tînăr talent afirmat în ultimii ani în cinematografia cubană, actrița Carmen Delgado.



Dominga se întoarce din drum, dragostea ei pentru pămînt este atît de puternică încît nu se poate hotărî să-l părăsească (Realengo 18).

a unui fantastic puternic înrădăcinat în realitate.

O peliculă autohtonă deosebit de bine realizată este *Cuba 58*, film compus din trei episoade. Primele două *O zi de lucru* și *Logodnicii*, în regia mexicanului J.M. Garcia Ascot; al treilea *Anul nou*, în regia lui Jorge Fraga. Acțiunea celor trei povestirii se desfășoară în perioada imediat premergătoare victoriei revoluției. *O zi de lucru* descrie 12 ore din viața unui polițist din timpul regimului lui Battista. După ce vizitează cîteva localuri de perdiție pentru a-și lua „partea", polițistul participă la reprimarea unei acțiuni studențești, pentru a-și încheia ziua de lucru la poliție unde ia parte la torturarea unor arestați. Nici un gînd de reprobare pentru „activitatea" lui cotidiană nu apare în conștiința sa moartă. Polițistul este mulțumit că și-a terminat serviciul.

Logodnicii evocă cu multă poe-



Pe fundalul evenimentelor zbuciumate pe care le trăiește Pedro, se detașează pentru cîteva clipe chipul unei fete care-l va însoți pretutindeni (Pedro pleacă în Sierra).



Cadru din Istoria unei bătălii.

zie, pe fundalul orașului Santiago de Cuba ocupat de armatele lui Battista, înfiriparea unei iubiri curate între un revoluționar și tînăra Maria, trimisă de șeful rezistenței din localitate să facă pe „logodnica" revoluționarului, pentru ca acesta să poată trece neobservat. Puritatea sufletească a eroilor face ca acest „joc" să devină realitate.

Episodul *Anul nou* surprinde cu deosebită forță lipsa de scrupule, lașitatea unor zbiri de la poliție care după ce ucid un tînăr revoluționar sînt cuprinși de panică în clipa în care află de fuga lui Battista și încearcă, disperați, să scape de orice răspundere, să-și găsească scuze și justificări.

Realitatea revoluționară devenită figura centrală a filmului reunește cele 3 episoade ce prezintă înfruntarea dintre forțele hidoase ale vechiului și forțele noului, victorioase.

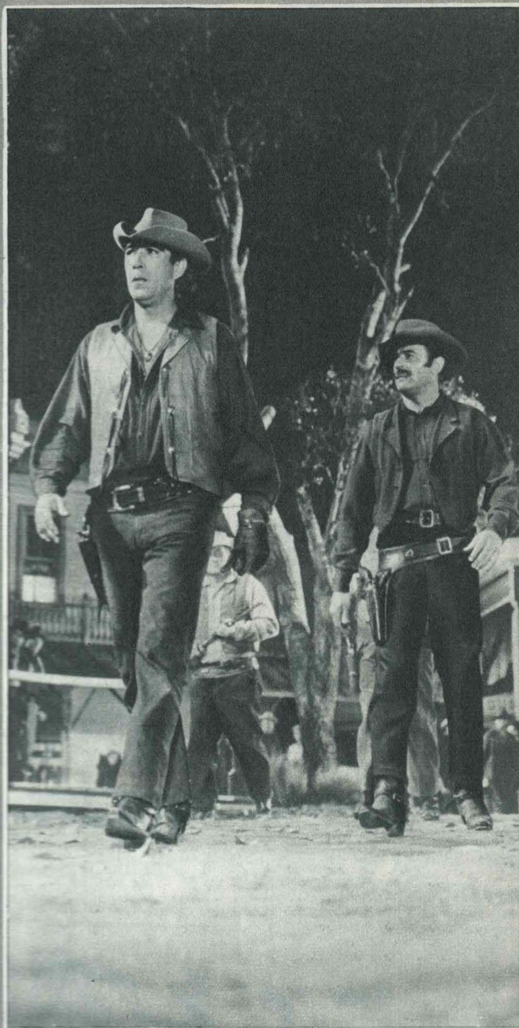
În filmul de mare intensitate dramatică clocotește atmosfera specifică avîntatei revoluții.

Lung metrajele artistice cubane creează, în ansamblu, impresia deplinei autenticități a filmărilor „pe viu"; subiectele sînt simple, evită excesul de fabulație, neobișnuitul. Realismul puternic este principala trăsătură a acestor pelicule.

Eroica luptă pentru libertate a Cubei, realitatea nouă a acestor țări în care s-au descătușat, pentru prima oară, toate forțele creatoare ale poporului ținut timp de secole într-o cruntă exploatare, constituie o bogată sursă de inspirație pentru cineaștii cubanezi.

E. G.





Anthony Quinn în rolul fermierului care nu recunoaște altă lege decît propriul său interes (Ultimul tren din Gun-Hill).

WESTERNUL RENAȘTE ?

de Eugen B. MARIAN

Un tren goneşte prin preerie urmărit în galop de un pîlc de călăreţi mascaţi. Mecanicul e somat cu pistolul. Cutezanţa unor „desperados" face să dispară aurul din vagonul special. În mai puţin de o jumătate de oră de proiecţie, Edwin S. Porter semnase astfel, încă din 1903, cu filmul său *Atacul trenului*, actul de naştere al westernului.

Genul care se bucură de o aparentă veşnică tinereţe, cu un succes comercial verificat de-a lungul a treizeci de ani, a devenit cu timpul terenul cel mai mănos al studiourilor principale de la Hollywood, „veteran". Lunga serie de filme realizate de Thomas Harper Ince, începînd din 1913, în care protagonistul fără teamă şi prihană era William Hart — faimosul Rio Jim — i-au cîştigat audienţe tot atît de largi ca şi întinderile sălbatice pe care le cutreieră vijelios protagoniştii săi.

Care sînt ingredientele morale, psihologice, estetice, care i-au asigurat westernului acest loc preponderent în producţia cinematografică americană ? Este greu să stabilim partea exactă ce-i revine fiecăruia din eterocliţii factori ai acestei complicate mixturi: frînturi de documente din istoria pionieratului, influenţă de roman poliţist, asimilare de elemente din romanul negru englez, folclor american. Totuşi, dincolo de afirmaţiile nivelatoare de categoria „cel mai fotogenic moment rămîne un cal în plină acţiune pe fundalul orizontului" — explicaţiile succesului westernului există.

Naivitatea, romantismului ascuns în isprăvile vajnicilor păzitori cu orice sacrificii ai legii; siguranţa că dreptatea, la capătul celor mai senzaţionale peripeţii va triumfa, dinamismul întîmplărilor — iată atuurile menite să cîştige adeziunea spectatorilor cu precădere tineri.

Se mai adaugă, pentru publicul din Statele-Unite şi o explicaţie specială: ţara care la începuturile filmului era construită de o naţiune de emigranţi dorea să-şi făurească rapid un patrimoniu comun de tradiţii. Materialul recentei legende îi era oferit de colonizarea Far-Westului. Aşa cum definea cu umor criticul francez André Bazin: „Războiul de secesiune a luat locul războiului Troiei, iar marşul spre vest a devenit Odiseea." Dar punctele de atracţie ale genului s-au dovedit curînd săbii cu două tăiuşuri. Excesul de vitalitate şi energie se transformă într-o risipă de lovituri şi gloanţe. Un univers complet dihotomic, în care binele şi răul apar de la primele imagini „dintr-o bucată", înlăturînd orice posibilităţi de nuanţare psihologică. Galeria personajelor e strictă ca într-o „comedia dell'arte" în care sarabanda o dictează pistoalele; în locul Arlechinului, Colombinei lui Pantalone şi Brighella apar scheme la fel de fixe: şeriful, ticălosul care fură cireada sau atacă diligenţa, tiranizează oraşul, patronul tavernei, frumoasa ameninţată etc. Personajele puse în sertăraşe comode şi şterse puţintel de praf pot servi oricînd, în orice filme de acelaşi tip, aproape fără nici un retuş. Deghizaţi în providenţă, scenaristul şi regizorul izbutesc să stabilească domnia justiţiei şi să împartă în finalul filmului premii de virtute, premii constînd într-o stea de şerif, o mireasă pură acoperită de crinoline şi copleşită de admiraţie faţă de pumnii şi tirul infailibil al „alesului". Cînd şi cînd un îndrăzneţ mai strecoară o notă originală: recunoştinţa mulţimii faţă de erou, care păşeşte spre noi glorii, călărind solemn ca un Cid în retragere.

Înconjuraţi de nimbul mitului, eroii — un Tom Mix fost sergent în războiul contra Spaniei şi şerif în Texas — meritau din plin calificativul acordat de criticul De Becker: „Centaur virtuos, cavaler fără vîrstă".

Din cînd în cînd, alături de o nouă romanţare a vieţii colonelului Bill Cody-Buffalo (personaj central în 13 filme), a lui Jesse James (14 filme), dintre care cel mai cunoscut avînd ca protagonişti pe Tyrone Power şi Henry Fonda, *Billy the Kid (Copilul)* (46 de filme), producătorii îşi dau seama că trebuie să facă ceva să mai stimuleze publicul. În felul acesta apar unele realizări mai originale. Actori de clasă: Wallace Beery, regizori de certă măestrie: Wesley Ruggles, cu filmul de amploare epică şi tematică *Cimarron* — după romanul lui Edna Ferber dedicat colonizării Oklahomei; King Vidor, Errol Flynn *(Dodge City* — Michael Curtis — 1936); culminînd cu *Cavalcada fantastică* a lui John Ford (1937) ofereau un interesant studiu de caractere capabil să scoată puţin de pe drumul bătătorit, westernul. William Wellman (care în 1942 avea să creeze puternicul rechizitoriu împotriva linşajului, în filmul său bazat pe date reale *Ox-bow incident)* punea în 1935 cu *Robin Hood*, jaloanele westernului cu contur progresist mai definit. Filmul său relua povestea cinstitului şi generosului şef de trib indian Joaquin Munieta, a cărui soţie fusese violată de albi în 1849, iar fratele chinuit sub acuzaţia falsă de furt de cai.

O renaştere, într-un sens mai larg, se resimte pentru western abia după cumplita încleştare cu fascismul. Războiul mondial îl prevenise chiar şi pe americanul cufundat într-o dulce „neutralitate" de marea primejdie prin care trecuse omenirea, ajutîndu-l să înţeleagă şi responsabilitatea socială şi istorică a filmului considerat pînă atunci o simplă distracţie. O renaştere la care împingea în acelaşi timp şi concurenţa tot mai puternică a filmului european realist.

Piedestalul legendar cade. Bronzul convenţional e zgîriat şi de sub el încep să iasă la iveală oameni obişnuiţi. Şi pe planul construcţiei, ca şi în domeniul interpretării, veteranul genurilor capătă treptat valori reale. Fundalul natural nu mai rămîne simplu decor pitoresc, el desenează tot mai precis contextul social al acţiunii. Vitalitatea epică, mişcarea — uneori pentru mişcare — cedează din importanţă, lăsînd să apară şi elemente de lirism, unele nuanţe în portretizarea psihologică. Scenariştii se inspiră din fapte autentice, situaţiile devin mai cotidiene, eroii mai familiari, scade emfaza supărătoare. Westernul coboară din legendă şi începe să păşească cu mai mult respect şi în domeniul istoric. Dar ceea ce este mai important, se cîştigă o insolită umanizare, firul întîmplărilor conduce spectatorul spre concluzii mai realiste.

În *Tomahawk*, George Sherman denunţă repetata călcare a cuvîntului dat indienilor de către autorităţile americane.

Şi mai pronunţată este această luare de poziţie în favoarea băştinaşilor oprimaţi şi măcelăriţi cu sînge rece, într-o întreagă pleiadă de filme printre care *Ultima vînătoare* (regia Richard Brooks) unde antirasismul culminează cu o căsătorie între un alb şi o indiană sau *Ultimul tren din Gun-Hill* — recent vizionat la noi — în care acţiunea justiţiară este declanşată de violul unei indiene.

Cu mai mult scrupul pentru documentul istoric, cu mai multă sobrietate sînt realizate şi alte două westernuri ridicate peste media comercială. Unul este *Masacrul de la Fort Apache*, în care John Ford punea premisele (fără a le adînci suficient) ale unei tragedii inspirate din faptul de viaţă în legătură cu care ziarul „Boston Post" scria în anul 1887: „Istoria relaţiilor dintre albi şi indieni e istoria rapacităţii, a cruzimii şi lipsei totale de sentimente din partea omului alb". Al doilea film, *Răfuială la Corral* (avînd ca interpreţi pe Burt Lancaster, Kirk Douglas şi Victor Mature) reconstituia un alt episod cunoscut: temerarul şerif Clyatt Earp cu ajutorul unui doctor decăzut nimiceşte un cuib de tîlhari temuţi în oraşul Tombstone.

Dar procesul de demitificare al eroilor intraţi în cotidian, mişcîndu-se într-o ambianţă realistă, capătă şi alte aspecte.

De la „duelul individual" cu caracter uneori de *ordalie*, de verificare divină a virtuţii, se trece la ralierea opiniei publice împotriva răufăcătorilor. În interesantul film *The magnificent seven* (adaptare foarte personală a lui John Sturges după „Cei 7 samurai"), ţăranii mexicani dijmuiţi de banditul Calvera, angajează împotriva lui şapte aventurieri plătiţi considerînd că pot fi folosite orice mijloace pentru „apărarea cauzei dreptăţii".

Complexitatea spre care tinde westernul se reflectă şi în abordarea deschisă a unor probleme de conştiinţă complicate. *The Great divide (O frînghie pentru spînzurătoare)* porneşte de la cazul unui şerif care pentru a repara o eroare judiciară, renunţă la „stea" şi pedepseşte un paricid. *Omul care l-a ucis pe Liberty Valance*, altă evocare a unui fapt autentic — ni-l readuce pe însuşi „decanul" de vîrstă al genului, John Ford, întinerit. Echilibrul e clasic, montajul mai funcţional, apar însă şi unghiuri diferite asupra aceluiaşi episod, întoarceri în trecut, salt peste cronologie reprezentînd cuceriri cinematografice mai moderne.

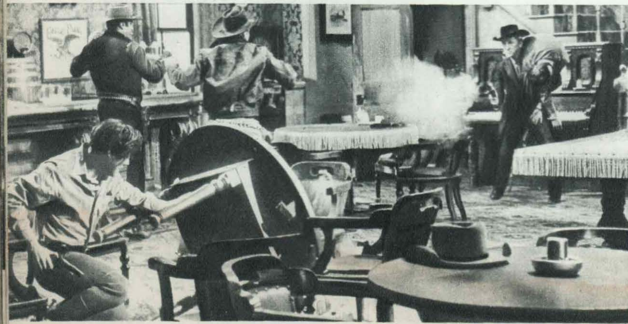
Cu multă minuţiozitate şi respect faţă de adevăr au transformat balada puerilă în cercetare aproape istorică, Anthony Mann şi Nicolas Ray. În regia lui Mann, Paul Newmann trasează un portret al lui Billy the Kid *(Stîngaciul*, 1961) în care această figură romantizată în ediţiile cinematografice precedente îşi căpăta conturile adevărate. Se înlătură poza de boemă a brigandajului, poza de tînăr neînţeles, arătîndu-i-se eroul preferat al westerului aşa cum era el în realitate: un arierat mintal. Iar Ray în *Adevărata poveste a lui Jesse James* (1956) înlătură şi el fără cruţare doza de miraj ţesută în jurul „brigandului mult iubit".

Desigur că noianul de benzi pe teme de western trase în serie de posturile de televiziune (cam 1 000 pe an) lasă cîmp larg de exerciţiu meşteşugarilor comozi. Există multe violenţe (mai ales în filmele lui Preston Sturges) cu scopul de a înfricoşa spectatorul slab de înger; există denaturări grosolane ca aceea a figurii foarte populare a lui Davy Krockett (apărător al indienilor de la vest de Mississippi). Dar în ansamblu se poate spune că westernul marchează — mai degrabă decît o renaştere — o depăşire a limitelor, filmele desfăşurate în vestul îndepărtat se apleacă cu tot mai mult realism asupra trecutului, ajutînd prin aceasta, americanii să-şi poată înţelege mai bine prezentul.



Prezenţa lui Kirk Douglas dă profunzime psihologică recentului Western vizionat la noi, Ultimul tren din Gun-Hill.

O scenă tipică de „Western", bătaia din Gun-Hill.



Constatăm un lucru îmbucurător pentru rubrica de faţă. După precizările făcute în numerele anterioare, primim mai rar scrisori în care ni se solicită adrese, fotografii sau autografe ale actorilor şi actriţelor de film. Dar se mai întîmplă... MIHALCEA TEODOR, din Oradea, ne întreabă de adresele a cinci actori francezi, cinci sovietici, patru italieni, doi cehi, un englez şi un bulgar. Răspunsul nostru se află în numerele anterioare ale revistei, la aceeaşi rubrică.

În tot mai multe scrisori întîlnim, în schimb, transmise cu sinceritate, impresiile şi opiniile cititorilor faţă de cele mai diferite sectoare ale creaţiei şi vieţii cinematografice din ţară şi străinătate. Ce-i drept, unele din ele se rezumă la confesiuni de un interes limitat. CATERINA TATIANA, din Craiova — de pildă — ne scrie: „Pe Sara Montiel o am în zece fotografii şi o voi cumpăra mereu, pentru că ea este singura actriţă care m-a cucerit cu dulceaţa, cu feminitatea, cu frumuseţea ei. Sara este steaua colecţiei mele şi în fiecare seară, înainte de a mă culca, o privesc şi o admir — şi cînd am timp mai mult, înşir pe pat toate actriţele (bineînţeles, portretele lor) şi le compar cu Sara, dar aceasta rămîne pentru mine de neegalat" — Extazului dumneavoastră exclusivist îi lipseşte o minimă explicaţie şi el nu poate oferi un punct de plecare pentru dialog. De asemenea „indispoziţia" pe care spuneţi că v-a provocat-o „răceala" aprecierilor din revistă la adresa filmelor *Tinerii* şi *Cartagina în flăcări* nu se bizuie pe contraargumente. Afirmaţiile — singure — nu pot să ne convingă de justeţea preferinţelor pe care le aveţi şi nici nu sînt de natură să schimbe opinia cronicarilor.

SAVIN VASILE, elev la şcoala pedagogică din Bacău, pare să-şi întemeieze opiniile despre filme pe criterii mai riguros judecate şi pe o informaţie amplă asupra istoriei şi teoriei cinematografice.

„Am citit pînă acum cărţile *Articolele alese* de S.M. Eisenstein, *La lecţiile de regie ale lui Eisenstein* de N. Nijnii, *Arta filmului*, de Bela Balasz, *Despre arta filmului*, de Pudovkin, am început să studiez *Istoria cinematografului mondial* de Georges Sadoul, am mai studiat şi un album *Eisenstein*. Toate acestea mă atrag mult, mai ales cărţile care vorbesc de Eisenstein."

Cititorul din Bacău se arată preocupat de filmele romîneşti, iar observaţiile sale sînt adesea judicioase: „Am văzut în filmul *Post-restant* un inginer care avea în apartamentul său un întreg sistem de maşini. Acea galerie de mecanisme rămînea însă o simplă ciudăţenie, aducîndu-mi aminte de un film în care un om se îmbrăca trăgînd de nişte sfori, patul se ridica şi se lăsa la apăsarea pe butoane etc. Inginerul din filmul nostru îşi crease şi el un mediu al său în care trăia singur, dar aceasta mi-a părut prea puţin semnificativ pentru omul multilateral dezvoltat, care-şi pune ştiinţa în slujba colectivităţii... Aş dori ca studiourile noastre să realizeze mai multe filme despre oamenii de azi în care să se vadă clar rolul culturii în viaţa noastră — ce înseamnă a fi om cult şi ce înseamnă a fi incult, şi la ce duce fiecare din aceste situaţii."

De la Sibiu am primit o substanţială scrisoare, în care DELEANU VALER îşi exprimă părerea îndeosebi faţă de stadiul în care se află critica şi cultura cinematografică la noi în ţară. „E drept — spune cititorul sibian — oamenii discută filmele nu mai puţin decît realizările altor arte, dar greşelile şi confuziile sînt mai numeroase şi mai adînci decît la aprecierea unui roman, a unui tablou sau a unei piese de teatru." — Păcat că nu vă opriţi la un film sau la cîteva filme şi nu încercaţi să luaţi în discuţie greşelile şi confuziile pe care le-aţi întîlnit. Ne-ar interesa observaţiile dumneavoastră asupra unuia din ultimele filme romîneşti sau străine. Sîntem întru totul de acord cu rîndurile finale ale scrisorii: „Cinematografia noastră...se dezvoltă pe verticală şi orizontală, iar critica nu trebuie

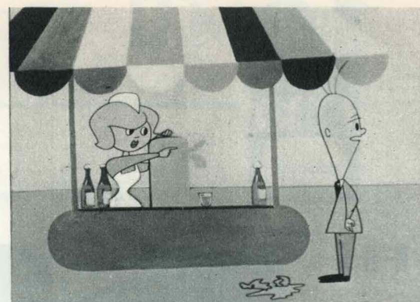
să rămînă în urmă, ci dimpotrivă."

„Am vizionat multe filme şi pot afirma că am reuşit să-mi formez un anumit fel de a le aprecia" — ne scrie RUNCU MARIA studentă din Cluj. Afirmaţia următoare este însă surprinzătoare: „Nu am un gen preferat de filme. Mi-a plăcut tot atît de mult Tudor ca şi Contele de Monte Cristo, Hanul din Spessart sau Austerlitz şi multele altele..." Dacă toate filmele vă plac la fel de mult, care e felul dumneavoastră de a le aprecia? Este interesant că citaţi numai filme istorice şi de aventuri. S-ar părea că aveţi totuşi un gen preferat. În ultimul timp au rulat pe ecranele noastre multe filme de valoare aparţinînd altor genuri. Ele nu v-au reţinut atenţia?

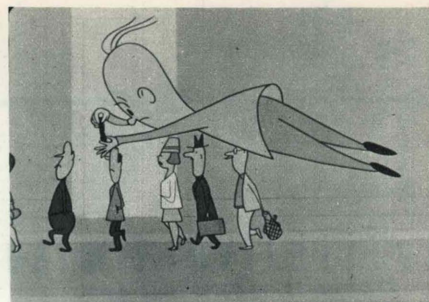
Ne scrieţi despre filmul romînesc La vîrsta dragostei, spunîndu-ne că — deşi aţi citit cronicile din revista „CINEMA" şi din celelalte publicaţii — aveaţi totuşi „unele păreri personale despre acest film." Filmul vă sugerează observaţia că „există, într-adevăr — şi asta trebuie s-o afirmăm cu părere de rău — unii, mai ales unii părinţi, care consideră că aşa-zisa „independenţă" e foarte dăunătoare tinerei generaţii, că o greşeală nu se mai poate repara că — de pildă —, un fost puşcăriaş nu are dreptul la dragoste." V-aţi propus însă cu tot dinadinsul să faceţi ceea ce singură numiţi „prima cronică cinematografică", vrînd să epuizaţi capitolele şi compartimentele filmului, după toate canoanele speciei critice respective, în aşa fel încît pînă la urmă nu mai sesizăm care e de fapt părerea dumneavoastră personală. Am prefera să ne comunicaţi direct impresiile şi opiniile pe care le aveţi fie şi numai asupra unui singur aspect al filmului vizionat, care v-a dat mai mult de gîndit, fără să faceţi eforturi excesive pentru a formula neapărat observaţii asupra tuturor laturilor filmului, pentru simplul motiv că aşa fac cronicarii.

Influenţat de stilul cronicilor protocolare, NICOLAE NICIPEREANU — „pasionat iubitor al filmului, precum şi cititor al revistei CINEMA", din Craiova — uită complet de propriile sale impresii din timpul vizionării filmului La vîrsta dragostei şi gîndeşte în formulele golite de conţinut ale cronicilor şablon, ambiţionîndu-se să distribuie calificative „cu privire la jocul actorilor, calităţile regiei şi scenariului, precum şi muzicii de film: filmul este „simplu, fără întîmplări extraordinare", „ne orientează în viaţă spre aspiraţii frumoase", un actor „ne-a cucerit, pur şi simplu", „cuvinte de laudă merită din plin şi actriţa", fiindcă are „o trăire intensă", muzica este „adecvată" ş.a.m.d. Nu lipseşte nici precizarea genului: „filmul a reuşit să fie un poem al tînărului nostru Bucureşti".

Ameninţă să capete răspîndire o pasiune nouă — aceea de a scrie recenzii de filme nu dintr-o necesitate reală de a transmite colectivităţii o opinie personală, ci din plăcerea imitaţiei. Tentează ca un fel de sport sonorităţile goale ale frazelor comune şi exercitarea gratuită a armelor criticii. Pentru cineaştii noştri este extrem de preţioasă şi binevenită orice observaţie pornită din inimă şi gîndită de sine stătător, după cum şi cronicarii şi criticii de film ar avea de folosit dacă opiniile lor ar fi confruntate cu ale cititorilor. Graba prea mare şi pretenţiile pripite nu inspiră însă încredere nici în acest sector. GHEORGHE MEREUŢĂ, din Bîrlad, ne cere ajutorul într-o singură chestiune, întrucît se pare că în celelalte privinţe s-a descurcat singur şi a găsit răspuns la toate întrebările. Mai vrea să ştie doar „dacă în Editura Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă se poate să fie tipărite şi recenziile mele într-un format broşură". — În privinţa formatului lucrării, n-am vrea să ne pronunţăm, dar după ce am citit cu atenţie cartea dumneavoastră poştală ni se pare că nu trebuie încă să expediaţi volumul editurii şi nici să treceţi la redactarea celui de al doilea. Trimiteţi-ne şi nouă o recenzie.



Mitică, un om ca toţi oamenii, fără nimic deosebit.



Cînd este în pericol să întîrzie la servici, el se comportă însă ca un adevărat bolid.

MITICĂ

La începuturile existenţei sale, Mitică era un diminutiv, cel mult un nume. Cu timpul, a ajuns să reprezinte o atitudine, o mentalitate, o categorie socială. Deosebit de rezistent faţă de prefacerile istoriei, Mitică se comportă asemenea unei retorte în care valorile etice o dată intrate îşi pierd însemnătatea şi semnificaţia şi se preschimbă în virtutea unei metamorfoze bizare, în propriile lor caricaturi. De aceea el izbuteşte să ne amuze, ba chiar, uneori, să ne devină simpatic. Simpatia aceasta este arma lui de temut cu care, cîteodată, ne dezarmează, mai ales atunci cînd nu-l cunoaştem. Pe Mitică îl vom găsi prezent pretutindeni unde sînt în joc interesele lui. În astfel de ocazii el desfăşoară o energie şi o patimă de-a dreptul impresionante. Străluceşte însă prin blazare, indiferenţă şi absenţă de îndată ce vine vorba de interesele altora. Aspiraţia către un trai mai bun, muncind cît mai puţin, dacă se poate deloc, constituie unica lui filozofie.

Filmul *Mitică*, axat pe ideea că în cele opt ore de lucru omul are faţă de societate anumite datorii a căror achitare nu este numai o problemă de producţie, ci în egală măsură şi una de conştiinţă, ne înfăţişează, aşadar, un personaj a cărui esenţă este sugerată de însuşi numele său. Nell Cobar, autor al scenariului şi al desenelor, l-a intuit şi redat cu exactitate. Plastic, el a compus din cîteva trăsături o siluetă, un chip oarecare, fără nimic grotesc, fără nimic eroic, asemenea atîtor zeci de siluete şi chipuri pe lîngă care trecem în fiecare zi fără să le dăm importanţă. Chipul acesta îmbracă pe rînd diferite expresii: de nelinişte şi nervozitate, atunci cînd Mitică este gata să întîrzie la serviciu, de satisfacţie şi calm după ce a pontat la timp şi trece tacticos pe coridoare citindu-şi ziarul, de linişte şi fericire atunci cînd, instalat la birou, fumează o ţigară. Este interesantă scena aceasta plină de fantezie şi semnificaţii în care obiectele de pe biroul lui Mitică se vădesc a fi folosite în alt scop decît cel destinat iniţial. Astfel, coperţile unei cărţi alcătuiesc un ingenios camuflaj pentru reşou, calendarul ascunde o tabacheră, tocul — un ţigaret etc.

Deosebit de izbutită ni se pare secvenţa în care chipul lui Mitică, pătimaş, crîncen, comentează la telefon meciul de fotbal din ajun. Printr-un montaj în paralel ne este înfăţişat un stadion fără jucători şi fără spectatori pe gazonul căruia o minge se zbate înnebunită insinuînd încleştarea celor două echipe, în vreme ce explozii sonore de aprobare sau dezaprobare amintesc reacţia spectatorilor. Este un mod subtil de a reda, prin mijloacele genului, proprietatea specifică psihologiei lui Mitică de a sărăci cumplit realitatea, de a se singulariza chiar atunci cînd în jur freamătă zeci de mii de oameni.

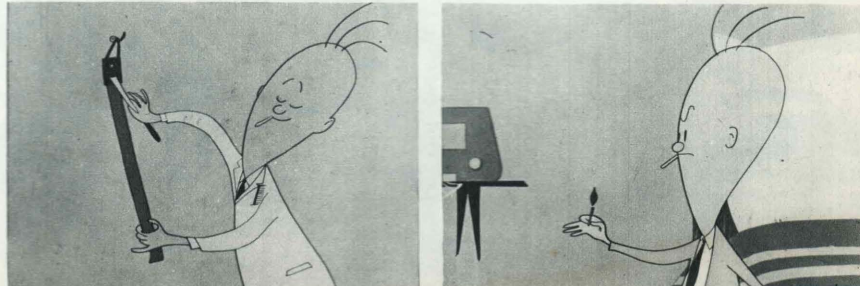
Gradînd corect tot acest material al cărui ritm este determinat cu stricteţe de stările prin care trece eroul, Nell Cobar împreună cu I. Hermeneanu, regizorul filmului, au izbutit să construiască, printr-o remarcabilă tehnică de aglomerare cinematografică a detaliilor, un personaj veridic, complex.

Păcat că în acest film Nell Cobar a fost victima unei mode destul de frecventă atît în dramaturgia de film cît şi în cea de teatru: aceea a reabilitării personajelor, a transformării lor din negative în pozitive, fie că premisele iniţiale permit acest lucru, fie că nu. În cazul lui *Mitică*, reabilitarea eroului ni se pare imposibilă. Obiectivul, ideologic este după opinia noastră smulgerea din rădăcini a *misticismului* ca mentalitate, ca mod de a fi. Ce va deveni Mitică după demascarea esenţei sale retrograde, incompatibilă cu valorile etice ale prezentului, nu ne mai interesează. Este un alt subiect. A sili aceste două subiecte să coexiste în cadrul aceleiaşi lucrări, înseamnă în cel mai bun caz a le minimaliza pe amîndouă, cum de altfel se şi întîmplă. Astfel din film se poate trage concluzia că în clipa în care un Mitică întîlneşte alt Mitică, cel mai slab dintre aceşti doi „mitici" capătă brusc revelaţia adevărului şi se transformă radical, la fel de brusc. Viaţa infirmă însă această concluzie, cel puţin în cazul de faţă.

Aşa se face că dintr-un film foarte bun, cu calităţi evidente, incontestabile, atîta timp cît realizatorii lui îşi conturează personajul, *Mitică* devine mediocru în clipa în care autorii, luînd trăsăturile de caracter din care şi-au alcătuit eroul în prima parte a filmului, le atribuie pe rînd altor personaje, identice ca fizionomie, în partea a doua.

Credem că în viitoarele sale filme Nell Cobar al cărui debut judecat în ansamblu este izbutit, promiţător, va acorda mai multă atenţie dramaturgiei, rezolvînd conflictele cu aceeaşi adîncime şi subtilitate cu care ştie să-şi contureze eroii.

Mircea MOHOR



Nell Cobar a izbutit să-i redea cu multă ascuţime o trăsătură de caracter: automulţumirea...

...şi de aceea Mitică are toate motivele să fie nemulţumit.

inițiative timișorene

Stagiunea cinematografică 1963/1964 (inaugurată în octombrie anul trecut) a oferit de la început spectatorilor timișoreni, o noutate plăcută: serile prietenilor filmului. Săptămînă de săptămînă, un public larg a avut prilejul să vizioneze filme de o valoare deosebită, realizate de Eisenstein, René Clair, Chaplin, Dovjenko, Kawalerowicz. Expunerile introductive la fiecare din aceste seri (și la altele, pe care nu le-am amintit aici), au oferit celor din sală acel ghid, acea orientare istorică și estetică necesară pentru a descoperi, dincolo de subiectul propriu-zis, „tîlcul" filmului văzut.

Merită să fie apreciată, cel puțin la fel de favorabil, o altă inițiativă timișoreană îndreptată tot spre educarea gustului estetic. La clubul C.F.R. „16 Februarie 1933", amatorii de film au deschis un adevărat centru dc studii. S-a renunțat la acel cerc închis cu preocupări accesibile doar „inițiatorilor". Cineclubul a privit cu seriozitatea cuvenită problema culturii cinematografice. Și, ca atare, i-a acordat locul cuvenit între preocupările sale. Rezultatul? Cîteva sute de oameni cu profesiuni diferite participă la prelegerile și demonstrațiile practice din cadrul cineclubului. Acest „curs pentru fotoamatori și cineamatori" tinde să capete amploarea unui lectorat cinematografic. Meticulosul program de activitate de la care au pornit cineamatorii timișoreni (cursul este împărțit în 4 secțiuni: cunoștințe generale, lecții de tehnică, lecții de măestrie, lecții aplicative) va ajuta — în cazul îndeplinirii complete a programului —, la formarea mult revendicatei culturi de film.

Este o autocritică convingătoare și eficientă pe care și-o face cineclubul timișorean, autocritică ce răspunde totodată cerințelor articolului „Și cultura cinematografică?" publicat în nr. 4 al revistei noastre.

P.S. — O scrisoare venită din Brașov ne anunță reluarea (încă din utimul trimestru al anului trecut) manifestărilor de cultură cinematogafică, în cadrul cineclubului „Cutezătorii" de la uzina *Tractorul*.

Încă un fapt concludent care merită a fi avut în vedere și de alte cinecluburi din țară.

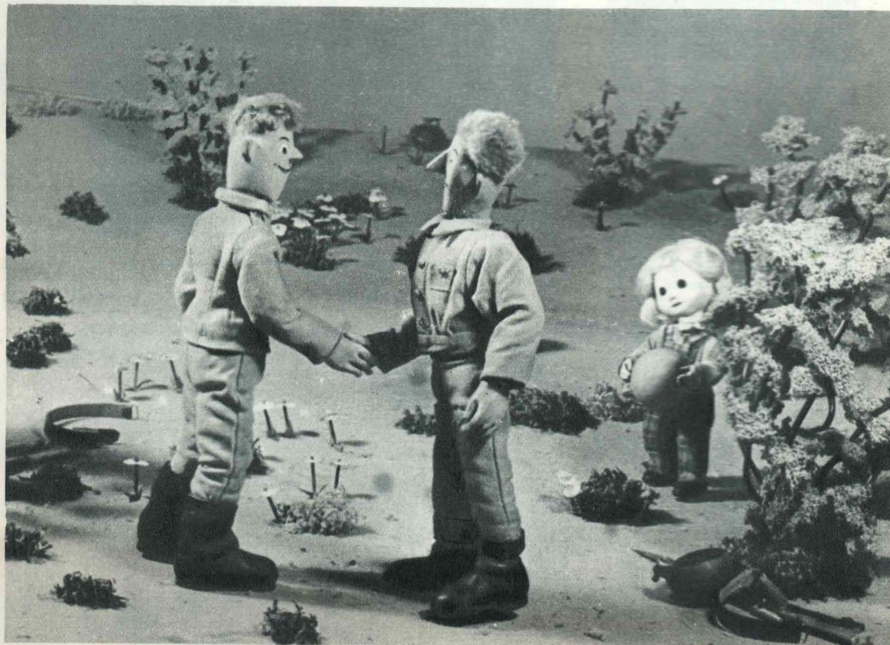
Al. R.

Cadru din filmul „Noroc tinerețe" realizat de Cineclubul timișorean



festival la Brno





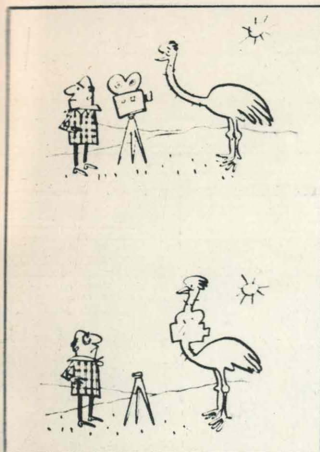
La cel de-al IV-lea Festival național al filmelor de amatori de la Brno (Republica Socialistă Cehoslovacă) a participat, la invitația cineclubului uzinei „Iulius Fucik", un grup de cineamatori de la uzina „Oțelul roșu". Filmele 8 minute, Tăticul meu **și** Cutia cu bomboane, **prezentate de oțelarii bănățeni în cadrul unei gale cinematografice, s-au bucurat de aprecieri unanime.**

Fotografiile alăturate cuprind cadre din două producții cehe care au ciștigat cele mai de seamă distincții la acest Festival:

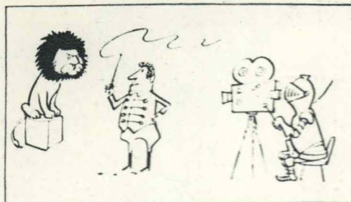
1 — Groapa **(realizat de cineclubul „ZEFA" din Plzen), Premiul I pentru filmul satiric; 2 —** X+Y **(realizat de cineclubul uzinei Clement Gottwald din Brno), Premiul I pentru filmul agitatoric.**

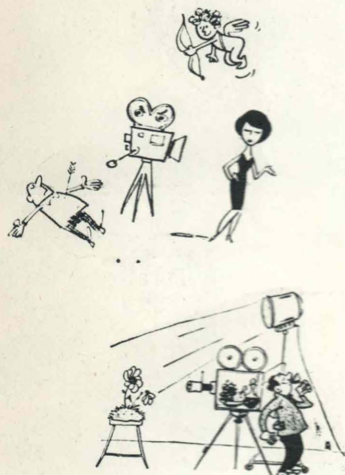
UMOR

FĂRA CUVINTE



desene de René Hovivian







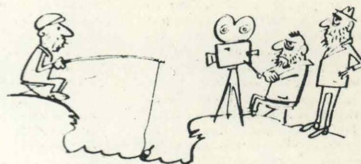
desen de V. Nedogunov



desene de René Hovivian



CÎND OBIECTIVUL NU ESTE OBIECTIV



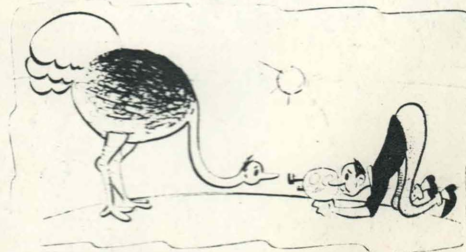
AŞTEPTÎND CA PEŞTELE SĂ MUŞTE



SCENARIUL UNUI FILM PENTRU ECRAN LAT

desene de René Hovivian şi Boris Bossart

desen de I. Sidorov



■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Ioan Grigorescu Macheta: Vlad Muşatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărăşanu ■ Coperta I — foto UNIFRANCE ■ Coperta IV — foto Steiner. ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017

Geo Barton,

artist emerit, din a cărui filmografie cităm: „Răsună valea", „Moara cu noroc", „Porto franco", „Nu vreau să mă-nsor", „Portretul unui necunoscut" şi „Tudor".

cinema
nr. 2
(14)
revistă lunară de cultură cinematografică